О. Ф. ВАЛЬДГАУЕР

РИМСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ СКУЛЬПТУРА В ЭРМИТАЖЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО БРОКГАУЗ-ЕФРОН
ПЕТЕРБУРГ
1923

БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ
С.П.Б.

Настоящее издание напечатано в типографии имени Ивана Федорова (б. Голике и Вильборг) под наблюдением В. И. Анисимова, в количестве 1300 экз.

Главлит. № 5263.

ПОСВЯЩАЕТСЯ
Артуру Александровичу
БРОКУ

РИМСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ СКУЛЬПТУРА

ОЧЕРКИ

ПО

ИСКУССТВУ И ДРЕВНОСТЯМ

ХРАНЯЩИМСЯ

В ЭРМИТАЖЕ

И ДРУГИХ РУССКИХ СОБРАНИЯХ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

О. Ф. ВАЛЬДГАУЕРА

ВЫПУСК I

РИМСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ СКУЛЬПТУРА В ЭРМИТАЖЕ

О. Ф. ВАЛЬДГАУЕР

РИМСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ СКУЛЬПТУРА В ЭРМИТАЖЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО БРОКГАУЗ-ЕФРОН
ПЕТЕРБУРГ
1923

Введение.

Нарождается новый мир, и перед нашими глазами открывается даль, неведомая, закрытая пока еще густым туманом. Неизвестно, в какие формы выльется новая европейская культура; неизвестно, можно ли будет называть эту новую Европу культурной после тех ужасов, которые она пережила. Одно определенное чувство проявляется повсюду: мы стоим на пороге чего-то нового; закончился один великий период истории.

Невольно взор обращается назад в прошлое, и человек старается выяснить себе сущность современной жизни и на основании опыта прошлого установить, по линии культурного развития, ту точку, на которой мы сейчас стоим. Это стремление вызвало появление ряда общеисторических трудов, широкое распространение которых доказывает, как глубоко лежит потребность в подобных обзорах и итогах. Уже многие чувствуют, что мы переживаем эпоху, аналогичную поздней римской империи, и едва ли возрастающий интерес к этому историческому периоду является простой случайностью.

С тех пор, как перед нами открылись перспективы на мир греческого искусства, Рим начал отходить на задний план. Если еще эпоха Возрождения и ближайшие к ней века смотрели на античную культуру, так сказать, через призму Рима, XIX век, узнавший Грецию, старался свести значение римского искусства

до самых незначительных размеров и отрицал самодовлеющее значение его. Только в конце века блестяще написанная статья Викгофа выдвинула Рим опять на первый план и оплодотворила дальнейшее изучение римского искусства. Тезисы венского ученого оправдались только в незначительной своей части, но значение его статьи этим не умаляется. Выдвинутые им точки зрения легли в основу новых исследований, а высокая оценка памятников римского искусства была признана справедливой. После Викгофа выступал Ригль, сочинения которого будут иметь большое значение для исследования поздне-римского подхода к художественным проблемам. Число специальных научных трудов по истории искусства Рима также быстро увеличилось.

С другой стороны, статья Викгофа встретила оппозицию, которая старалась доказать зависимость Рима от Востока, в особенности от позднейшей эпохи греческой культуры, так называемого периода эллинизма, при чем выступали, главным образом, по вопросу об отношении эллинизма к византийскому искусству, не менее выдающиеся исследователи, как Стрыговский и Айналов.

Вся полемика по вопросу о роли Рима в истории искусства так же, как вообще усиливающийся интерес к этому позднейшему периоду античной культурной жизни, симптоматична: искусство времени римских императоров нам близко, оно напоминает XIX в., и спрашивается, не перешел ли XX в. именно ту грань, которая отделяет эпоху Константина и нарождающееся коллективистическое искусство Византии от античного индивидуалистического мира.

Было время, когда Рим в романтическом облачении представлял собою весь „антик“ и заслонял Грецию. Это время прошло так же, как прошла эпоха

абсолютного увлечения Элладой. Нам надлежит тщательно взвесить данныя, чтобы выяснить себе истинную роль Вечного Города для истории искусства. Мы должны признаться, что в данном случае, как почти всегда, правда не проста и редко вырисовывается в абсолютно чистом виде, как уже прекрасно сказал Уайльд: Truth is never pure and rarely simple.

Стрыговский в своей полемической книге против Викгофа поставил вопрос круто: Восток или Рим. На такой вопрос ответа нет. Римская империя не только как политическое, но и как художественно-историческое понятие есть неотделимая часть той великой культуры, которую мы называем античностью, хотя центром ее и является восточная половина бассейна Средиземного моря. Но Рим есть как индивидуальность; Рим есть в тех строгих формах, в которых возродились под его владычеством древние образы; Рим есть в том великом организме, который разнес семена античной культуры, давая им возможность оплодотворить новые, еще варварские народы и, наконец, Рим есть в создании цивилизованного мира на основании культурных эллинских элементов, в видоизменении их сообразно с новыми задачами. Только Рим и мог создать ту великую эпоху портретной скульптуры, которой посвящен настоящий очерк.

Не в первый раз такой Рим появляется в истории древней культуры. Первый великий культурный расцвет в бассейне Эгейского моря, может быть, закончился такой же „римской“ эпохой. Главным центром этой культуры был о. Крит; в конце II тысячелетия, насколько нам позволяют судить скудные археологические данныя, этот древний центр подвергся нападениям и частичному разорению со стороны северных варваров, уже раньше подпавших под его влия-

ние. Вновь образовавшаяся микенская культура распространилась по всему бассейну Эгейского моря и оплодотворила творчество других народов. Эти северные варвары также внесли новые данныя в старый критский художественный мир, но главное значение их, повидимому, состояло в той свежей политической силе, на которую они опирались, и которая позволила им разнести культурные начала во все стороны света. Этот микенский период есть конечная стадия развития древне-эгейской культуры, так же, как эпоха римских императоров завершает эволюцию античности. В том и в другом случае наступает период «средневековья», во время которого нарождаются новые идеалы. Из периода «греческого средневековья» вышла новая Эллада, а Византия — в широком смысле слова — родила новую Европейскую культуру. Повидимому, Европа в течение XIX в. переживала такую же конечную стадию развития, какой была эпоха римских императоров, и мы ждем чего-то нового, только теперь нарождающегося. Поэтому история Рима нам внутренно так близка; она позволяет нам лучше понимать значение пережитого теперь старого мира, и наш опыт даст возможность интуитивно уловить скрытые пока еще нити, связывающие отдельные явления.

I.

Римская портретная скульптура эпохи республики.

Для искусства понятие «Рим» почти всецело связано с империей. Северная и средняя Италия до этого времени в значительной своей части стоят под влиянием этрусского искусства, отражающего различные течения восточно-греческой культуры. Падение Этрурии как самостоятельного культурного фактора было важнейшим моментом для развития Рима. Войны на Востоке ознакомили римлян непосредственно с греческой культурой; наиболее просвещенные круги уже тогда изучали и ценили греческую литературу и науку. Но только последний век до Р. Х. в достаточной мере развил в римлянине потребность в художественном перевоплощении своих идей, или, лучше сказать, в использовании изобразительных искусств для своих целей.

В сущности для римлянина искусство на первых порах не было перевоплощением „идей". Римлянин, как таковой — за многими, конечно, исключениями — крестьянин, жизнь которого протекала в узком круге повседневных интересов, человек, не нуждающийся ни в художественных эмоциях, ни в экстазе, ни в самообъективировании, представляющих элементарные условия художественного творчества. Характерно, что римлянин не создавал себе своего „Олимпа", в котором можно усматривать первое проявление эллин-

ского творческого духа. Римлянин довольствовался тем, что набирал из этрусского или эллинского мира художественных форм эквиваленты для аморфных понятий, служившие религиозными объектами, а дальнейшее развитие его религиозного мышления ограничивалось заимствованием греческих и восточных культов, прибавляя от себя опять-таки лишь бескровные принципы отвлеченного характера, получившие значение божеств. В этом отношении римлянин оставался верен себе. Искусство не захватывало его глубоко; изображения богов не были результатами индивидуальных художественных переживаний, а объективно воспринимаемыми прекрасными статуями, олицетворявшими те или иные идеи преимущественно государственного характера. Такой склад ума, такой основной тон римского „Я“ продиктовал также развитие той области художественного творчества, в которой мы усматриваем домену римского искусства — портретной скульптуры.

Грек всегда видел за индивидуальным образом общий „идеал“, т. е. рассматривал в индивидуальности человека лишь одно особое проявление идеи, или, лучше сказать, типа, воспринимаемого только художественным воображением. Соответственно этому он стилизовал портрет, опуская случайные черты, не определяющие тот или иной характер, как таковой, и, следовательно, переносил индивидуальный образ в сферу идеального. Римский портрет развился из практической потребности в сохранении для потомства возможно точного изображения данного лица, как индивидуума, не считаясь с идеальными требованиями художественной абстракции. Такие требования предъявлялись также греческим мастерам, которые со времен поздней республики должны были обслуживать интересы знатного римлянина.

В области идеальной скульптуры нетрудно было найти решение задачи. Греческому мастеру приходилось считаться лишь с одним требованием римского духа: идеалом торжественного, сдержанного спокойствия; но такому идеалу вполне отвечал запас классических образов, воспроизведение которых как раз лежало в той линии, по которой развивалось позднегреческое искусство. Дух страсти, которым проникнуты произведения раннего эллинизма, соответствовал эпохе борьбы сильных личностей, которые после смерти великого Александра, беспощадно истребляя своих противников, основывали новые государства и старались довести их до высшего расцвета не только в экономическом, но и в культурном отношении. Уже II в. до Р. Х. привел к измельчанию этого пышного стиля барокко: — диадохов сменили эпигоны, и мелкая бравурная игра форм занимала место грандиозных масс. Такой процесс должен был привести к реакции в виде возврата к спокойным классическим формам. Классицистическое направление можно проследить в течение развития греческого искусства IV и III в. То здесь, то там мы встречаемся с представителями этого направления, но в течение второго века оно все более и более выдвигалось на первый план, как и в искусстве XVIII в. развивались дальше классицистические течения, намечавшиеся уже раньше. В требованиях, предъявлявшихся римским обществом поздней республики, в особенности же империи, оно встречало родственный дух, и греческий классицизм естественно получил окраску „стиля Империи“.

Несколько иначе обстоял вопрос с портретом. В данном случае столкнулись два мировоззрения: определенным требованиям одной стороны противостояли совершенно иные, выработанные веками художественные приемы другой стороны. Произошло то, что

можно было назвать отсутствием необходимого для творчества контакта между объектом, т. е. изображаемым римлянином и действующим субъектом — творящим греческим мастером. Вся глубина такого конфликта ясна хотя бы по примерам из новейшего искусства. Известно, как выдающиеся портретисты затруднялись исполнять портреты лиц, внутренно им чуждых, к каким серьезным недоразумениям приводили подобные случаи. Сухой, строго практический тип римлянина республиканского периода был глубоко чужд греческому мастеру, более чужд, чем образ варвара Севера, Юга или Востока, который, напротив, мог живо заинтересовать воображение мастера эпохи греческого барокко. Для достижения контакта должна была произойти как романизация грека, так и эллинизация римлянина.

Эпоха поздней республики представляет чрезвычайно пеструю картину в области портретной скульптуры именно по указанной причине. Мы встречаемся с работами доморощенных римских мастеров, которые, изучивши главнейшие приемы греков, кое-как справлялись со своими задачами; однообразные надгробные памятники из местного камня иллюстрируют эти первые попытки римлян создать свой собственный художественный стиль. Среди них встречаются также весьма талантливые художники, которые в техническом отношении видимо прошли некоторую школу, но сохранили свою истинно-римскую индивидуальность.

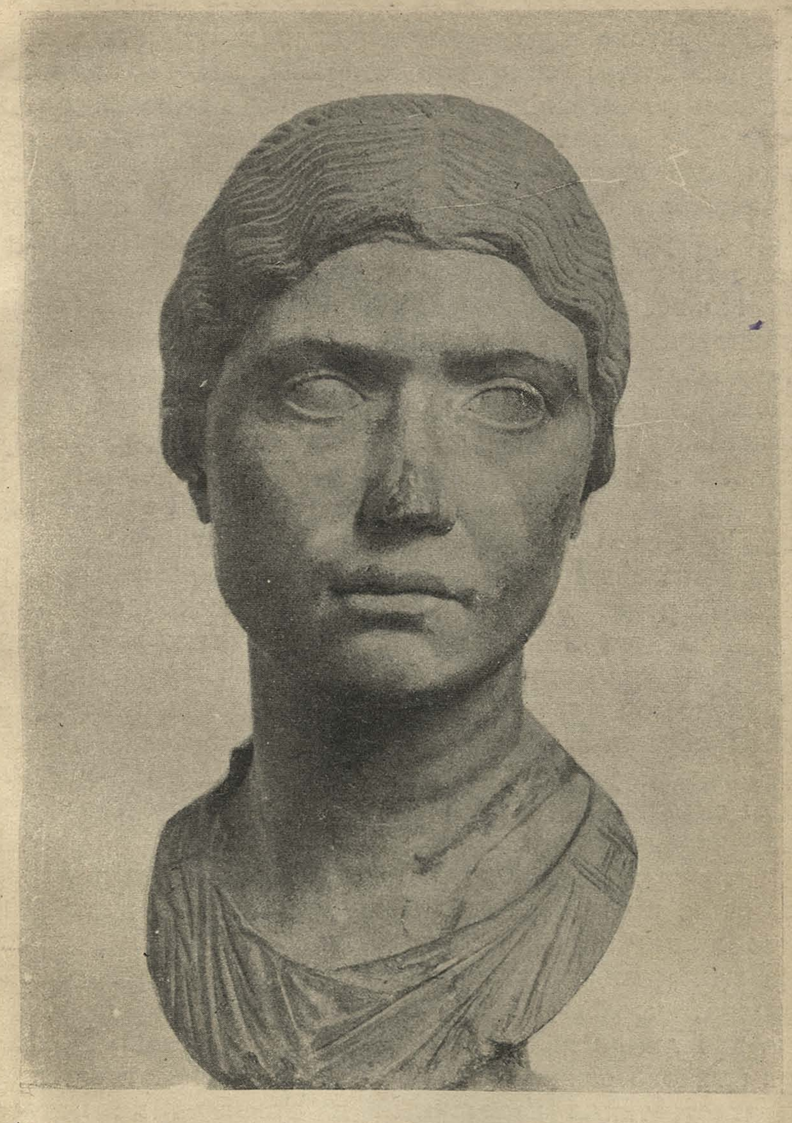
К таким талантам принадлежит, например, мастер ватиканского портрета римлянина в тоге [1]. Эти портреты первоклассного достоинства, истинно римские по духу, принадлежат, однако, к сравнительно редким исключениям. Значительно чаще встречаются более или менее удачные подражания греческим пор-



1. Бюст римлянина эпохи республики.

третам поздней эпохи, т. е. I в. до Р. Х., имеющие, конечно, свои особые оттенки. Портрет стоика Посидония в Неаполе [2] доказывает, что греческий портрет I в. до Р. Х., слегка подражая стилю Лисиппа, дошел до полного измельчания стиля. Рисунок произведен поверхностно по данным плоскостям, оживляя и характеризуя их в сравнительно незначительной мере. Такой плоскостный стиль наблюдается на ряде римских портретов, повидимому, местной работы. Один характерный экземпляр находится в Эрмитажном собрании. Он стоял раньше в покоях императора Александра II и как хороший образец ранне-римского портрета перенесен в Эрмитаж (рис. 1). Бюст имеет мало развитую форму, захватывая лишь небольшую часть груди, причем обратная сторона мало выдолблена. Подобную форму имели „imagines", т. е. древне-римские портреты предков. Эти „imagines", хранившиеся в домах знатных римлян, пользовались большим почетом; их выносили, например, на похоронных процессиях, сопровождая покойного в семейный склеп. Они изготовлялись первоначально из воска, но впоследствии, когда началась эксплуатация каррарского камня, также из мрамора. Может быть, плоский рисунок соответствовал также примитивной работе по воску. Стиль нашего мраморного портрета вполне соответствует стилю одной из „imagines" на статуе в Риме, изображающей римлянина с двумя бюстами в руках; в этом случае, конечно, они воспроизводят именно восковые портреты предков данного лица [3].

Выдающийся мастер сделал женский портрет, хранившийся раньше также в покоях Александра II (рис. 2). Можно было бы колебаться, сделал ли его римлянин или грек. С одной стороны, в голове сохранен истинно-римский дух, проявляющийся в край-

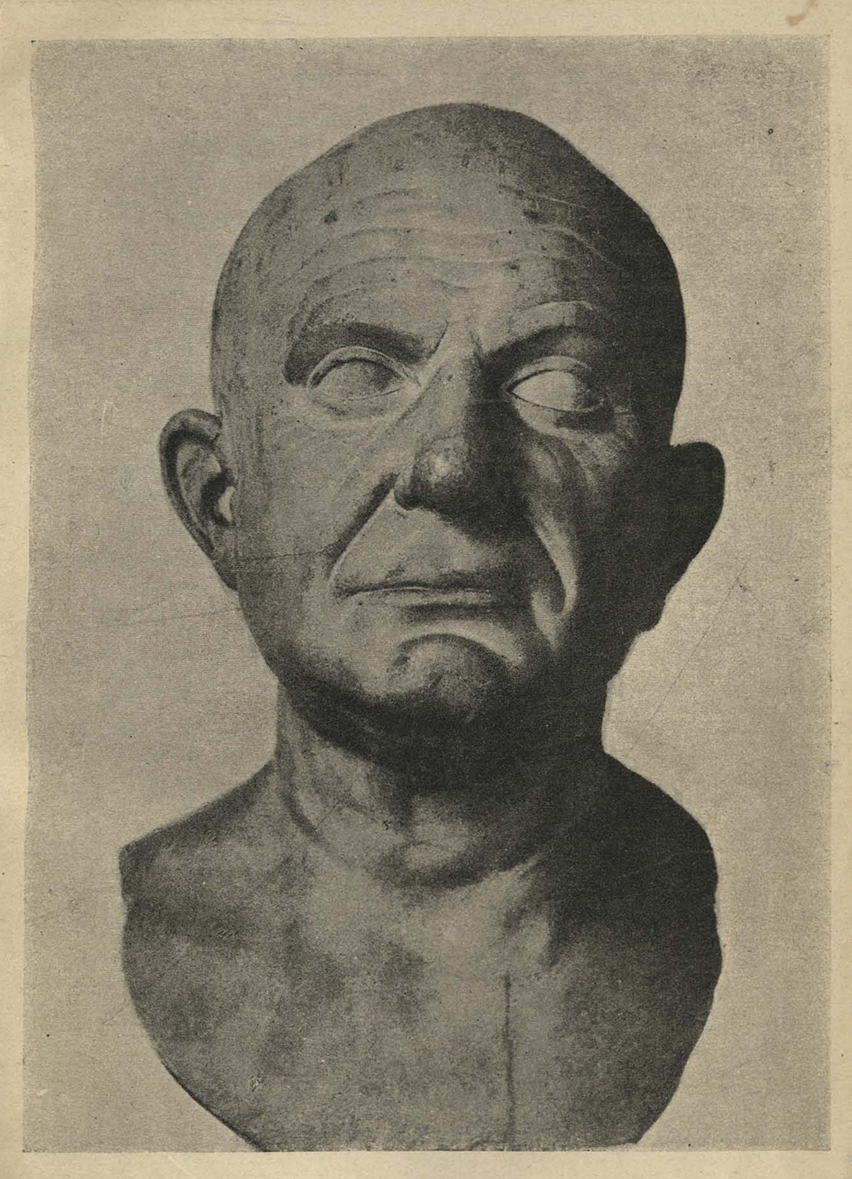


2. *Женский бюст республиканской эпохи.*

ней простоте выражения и в полном отсутствии претенциозности; с другой стороны, мастер хорошо знаком со всеми приемами греческой работы. Замечательны живая трактовка поверхности кожи и легкая, еле заметная улыбка на губах. Этот портрет показывает с достаточной ясностью, на какой почве мог развиваться интимный женский портрет раннего Возрождения.

По всей вероятности, на некоторых произведениях ранне-римской портретной скульптуры сказывается также влияние портретного искусства Египта. Такое, на первый взгляд, странное явление объясняется проникновением в Рим восточных культов, в особенности культа Изиды. Натуралистический портрет имел в Египте свое трехтысячелетнее — если не более — прошлое. Резко охарактеризованные портреты старческих типов встречаются в прекрасных экземплярах в эпоху Среднего царства, во время Саисской династии, а впоследствии в эллинистическом Египте. Целый ряд римских портретов, из которых многие наверно изображают жрецов Изиды, прямо восходит к египетским образцам. Влияние этих образцов сказывается в бо́льшей упрощенности форм, в резко обозначенных складках лица и в тонкой моделировке очертаний черепа.

Чисто внешним образом можно установить такое влияние по характеру исполнения морщин; эти резкие линии вполне объяснимы качеством материала на египетских образцах, сделанных из зеленого базальта, чрезвычайно твердого камня; на мраморе же эти линии являются чистой условностью. Примером такого египетско-римского стиля может служить портрет, также переданный в Эрмитаж из покоев Александра II (рис. 3), хотя он не принадлежит к наиболее характерным экземплярам [4]. Изображен



3. Бюст римлянина эпохи республики.

лысый римлянин с очень выразительными чертами лица. Египетское влияние сказывается в моделировке поверхности головы, лицо же трактовано значительно свободнее других голов этого стиля. Как уже отмечено, морщинки и складки обычно носят более плоскостный характер, между тем как на данном экземпляре преобладает более живая греческая трактовка.

II.

Эпоха Августа.

Период исканий в искусстве, сопровождавший тяжелую переходную эпоху от республики к империи, сменился блестящим веком Августа. Классический век римского искусства представляет собою также новую эру античной художественной жизни вообще, а личность Августа дает ему свой основной тон. Август — не гений в смысле носителя новых творческих культурных идей, и искусство, в котором отражалась его личность, также мало носит отпечаток гениальности. Эпоха не нуждалась в таком гении, а Август являлся как бы олицетворением духа ее. В этой личности сконцентрировались все идеалы его времени, а потому она могла иметь такое же значение, как в конце IV в. до Р. Х. личность Александра Великого.

Когда во второй половине IV в. до Р. Х. греческий мир начал вырождаться, когда изживались старые идеалы, и старая культура как бы начала расходовать свой, накопленный веками, капитал, появление Александра и завоевание Востока внесли новую струю. Слияние зарождавшихся в Элладе новых течений с жизнеспособными элементами древне-восточной культуры создало монументальный пафос, характерный для эпохи Александра и его преемников.

Не в пафосе нуждался конец I в., а в покое, в самом обыкновенном порядке, в сильной личности,

которая спокойной, уверенной рукой ввела бы взбудораженный мир в тихие воды. Эпоха мечтала о том, чтобы на твердой базе благоустроенной государственности наслаждаться плодами отвоеванных достижений и продолжать работу организованно и планомерно.

Античный мир нуждался в „Римлянине“. Но римлянин, которому, благодаря его практическому, ясному уму, благодаря его организаторскому таланту, было суждено взять в свои руки руководство новой „имперской“ цивилизацией, должен был эллинизироваться, должен был приспособиться к космополитическому духу старого культурного мира. Узкий горизонт Катонов, ограниченный равниной Лациума или в лучшем случае Италией, не мог управлять миром; для нового господина положения требовалось гармоничное сочетание практического италийского ума с эллинской культурой, которая в круге Сципионов уже давно отвоевала себе место в тогда еще варварском Риме.

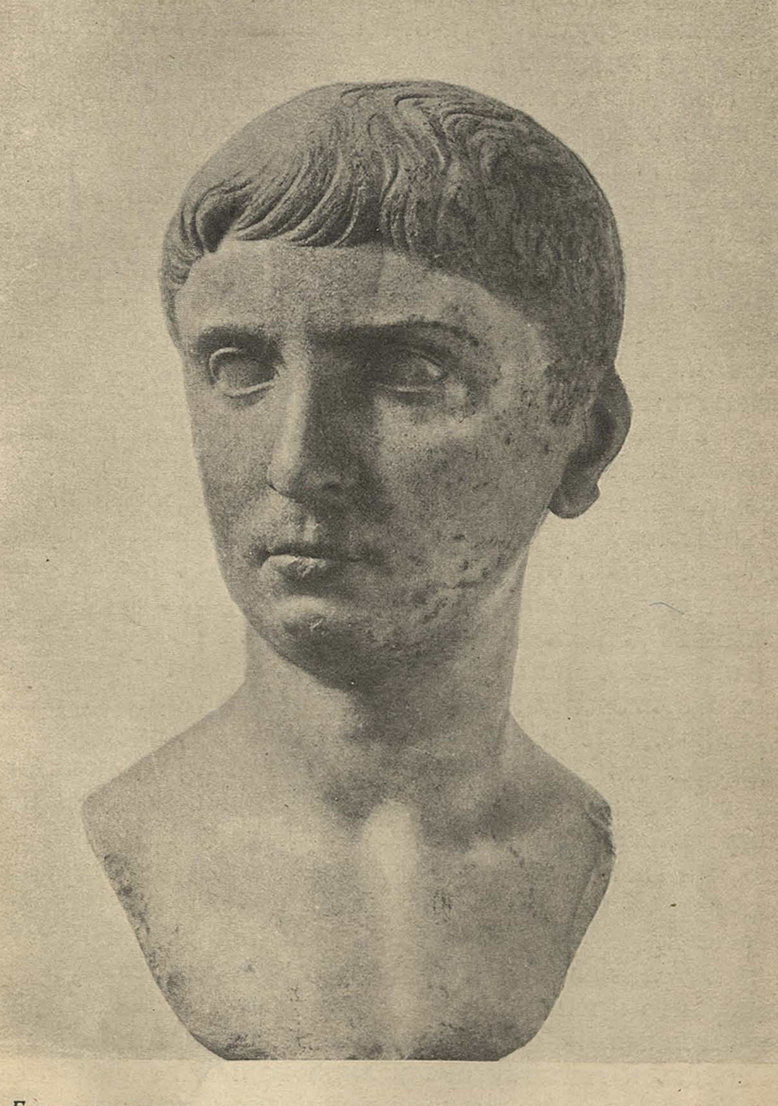
В личности Августа все эти качества нашли себе воплощение. Август—римлянин со всем своим практическим, хозяйственным складом ума, со своим уменьем справляться с требованиями дня, но и человек современной культуры, воспитанный в традициях эллинофилов, способный к восприятию всего прекрасного. Он любил простоту и здоровую нравственность древней Италии, но и обладал способностью держать себя с торжественностью эллинистического царя; а такое сочетание создало тот своеобразный стиль спокойного, сдержанного величия, который в равной мере отличался от простоты древне-италийского хозяина-помещика и от барочной, полувосточной пышности эллинистического царя, т. е. тот стиль, который должен был возникнуть как результат развития эллинистической культуры и смешения ее с примыкавшей к ней римской цивилизацией.



4. *Статуя Августа.*

Мы видели, как в портретной скульптуре боролись принципы древне-италийского крестьянского римлянина с новыми эллинизирующими течениями. Век Августа дал ясное и определенное решение, создал свой новый стиль, являющийся равнодействующей борющихся между собою сил. Стиль Августа можно считать с одной стороны завершением развития эллинистического искусства, с другой — результатом смешения римского духа с эллинистическим. Это та плоскость, на которой могли сойтись Восток и Запад, сливаясь и оплодотворяя друг друга.

Статуя Августа в Эрмитаже (рис. 4), найденная в Кумах и хранившаяся раньше в собрании Кампана в Риме, дает в своем роде совершенную картину августовской эпохи. Август в позе Зевса. В этом мотиве лежит эллинистический элемент обоготворения царя. При этом, однако, введен другой, чуждый эллинизму мотив: поза сдержана, проста, лишена внешних эффектов. Характерно, как обе руки прилегают к туловищу, не нарушая единства и сплоченности контура, так что фигура сохраняет характер массивности. Статуя должна стоять низко, — иначе не получилось бы впечатления глубины пространства, данного лишь немного спускающимися линиями рук и ног. Для того, чтобы выступающие части не сокращались до точки, нужно смотреть на статую немного выше ее колен. Такое расположение фигуры напоминает более древние, классические типы. Итак, если замысел, как таковой, заимствован из эллинистического мира представлений, он получил со стороны мастера августовской эпохи определенную окраску в духе строгой классичности. Действительно, для форм тела также характерна классическая отвлеченность. — Переброшенный через ноги и левое плечо плащ вносит опять новую ноту. Подобный простой,



5. *Бюст принца из дома Юлиев.*

почти сухой параллелизм складок чужд идеальной греческой скульптуре; эта прозаичная нота — специфически римская.

Простые плоскости, ограничивающие голову почти в виде куба, напоминают искусство V в. до Р. Х.; мягкая же плавная трактовка поверхности кожи была возможна лишь на основании достижений IV в. и эпохи эллинизма. В трактовке головы, следовательно, также смешаны классические и более поздние элементы. Но эта умная улыбка, этот плоский лоб, выражающий превосходство чистого рассудка, одним словом, характеристика личности как таковой — черты исключительно римские. Римский элемент облагорожен греческими формами, а греческий идеализм съужен и перенесен в плоскость реальной жизни и сознательного государственного миросозерцания.

Можно ли такой стиль называть эклектическим? До некоторой степени безусловно, но он силен и в своем роде самобытен... Статуя Августа имеет оффициальный, торжественный характер. Голова одного из принцев дома Юлиев (рис. 5) дает нам представление о стиле эпохи с более интимной стороны. К сожалению, еще не удалось установить личность изображенного в этом прекрасном портрете юноши, но он во всяком случае чрезвычайно похож на самого Августа, даже в расположении волос над лбом, так что я лично считаю возможным толкование его, как портрет Августа в юношеском возрасте. В таком случае художником были внесены некоторые изменения в трактовке нижней части лица, которая уже на знаменитом юношеском портрете в Ватикане имеет характерные, немного резкие очертания в противоположность к мягкому овалу лица нашей головы [5].

Голова принца полна своеобразной прелести. Она сделана из очень хорошего пентелийского мрамора,



6. *Голова Ливии в виде Цереры.*

который, вследствие имеющегося в нем железа, получает со временем золотисто-красноватую поверхность замечательно мягкого оттенка. Материал, как таковой, в данном случае в значительной мере поддерживает выражение головы, трактовка которой отличается редкой мягкостью. Эта голова построена строго в такой же мере, как и голова сидящего Августа; действительно, в общих очертаниях художник следовал традициям V в.; но голова принца дает нам более определенные указания на происхождение стиля. Если уже на описанной статуе из Кум наблюдаются элементы IV в., то на этом бюсте те же элементы выступают еще ярче. Не только мягкие формы около углов рта, трактовка глаз и надбровных дуг, в особенности же свободно вьющиеся длинные пряди волос обнаруживают вкус второй половины IV в. В особенности при сравнении этого бюста с портретом Менандра (рис. 40), относящимся ко времени около 300-го г. до Р. Х., становится ясным, что художник стоял под влиянием не столько классического искусства V в., сколько классицизма конца IV в. Эта черта весьма характерна. Сочетание классических элементов с чертами уже новой эпохи было внутренне гораздо ближе эпохе Августа, чем истинно классическое искусство. Точно так же и классицизм в эпоху Возрождения или конца XVIII и начала XIX в. не увлекался формами V в. до Р. Х., а более поздних времен, а для Египта Нового Царства образцовой эпохой считалась не творческая сила Древнего Царства, а подражавшее ему Среднее Царство.

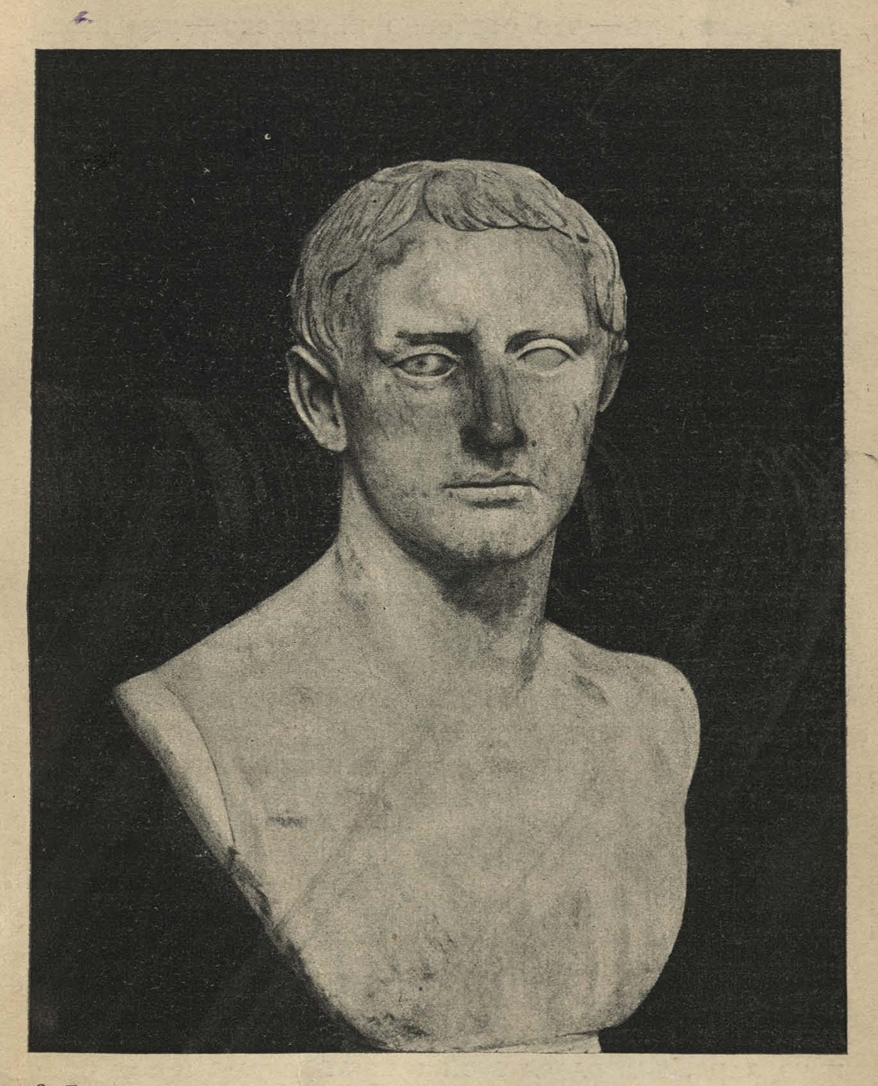
Классицизм августовской эпохи иллюстрирует с особенной ясностью превосходный женский портрет Эрмитажного собрания; по всей вероятности изображена жена Августа, мать Тиберия, Ливия (рис. 6). Голова задумана не как бюст, а была вставлена в



7. Голова Г. Цезаря, сына Агриппы.

статую, сделанную отдельно. По весьма распространенному в эпоху императоров обычаю императрица изображена, как жрица богини с ее атрибутами. Повязка с узлами, которые спадают на плечи, характерна для жрицы, а венок из колосьев — для Цереры. Таким характером обусловливается также идеальная прическа, заимствованная с типов IV в. до Р. Х. Так же, как рассмотренные нами изображения, голова отличается большой простотой: она ограничена спокойными плоскостями, мало промоделированными. Но, несмотря на такой идеальный характер, художник отнюдь не отказался от индивидуализации головы. Точно также, как Август-Юпитер все-таки остается портретом Августа, индивидуальные черты Ливии весьма определенно выработаны: тонкий горбатый нос, сжатые холодные губы, плоско лежащие глаза. Властолюбие Ливии придает свой характерный отпечаток всей голове, несмотря на идеальную оболочку и аттрибуты Цереры.

Для стиля августовской эпохи, как уже сказано, характерно, что он является подражанием классицизму конца IV в., как вообще эпоха Александра Великого и его преемников привлекала художественный мир того времени в особенно сильной мере [6]. Такое увлечение было тем более важным для развития римского портретного искусства в эпоху „золотого века“, что этот классицизм не мешал индивидуалистической характеристике лица. По такой причине и неудивительно, что мы встречаем в это же время превосходные детские портреты. В Эрмитаже находится одно из лучших таких изображений: портрет внука Августа Гая Цезаря (рис. 7). Формы простые, как на других портретах эпохи, но все-таки художнику удалось выработать удивительно живое целое. Не только характерные для возраста черты, как пухлые щеки, переданы



8. *Бюст римлянина времен первых императоров.*

прекрасно, но — что особенно интересно — уже намечающиеся чисто индивидуальные особенности данного лица. Для отца Гая Цезаря-Агриппы характерны глубоко лежащие глаза с нависшими бровями, при чем мышцы верхних век особенно сильно выступают. Эти черты уже вполне ясно определились на лице эрмитажного „Putto“. Несмотря на возраст, очертания головы, формы лба, контур лица переданы так, что в них чувствуются развивающиеся весьма индивидуальные и выразительные особенности типа. Такая работа, конечно, была возможна только под руками мастера, полностью изучившего все приемы греческой скульптуры от IV по I в. до Р. Х.

Все эти портреты доказывают, что реалистические тенденции отнюдь не были уничтожены классицизмом эпохи. Портрет Августа подвергался идеализации, конечно, больше других; в головке Гая Цезаря ясно намечены индивидуальные особенности данного лица. Больше свободы художник мог позволять себе в изображениях частных лиц. Весьма ярко выступает реализм крупного художника в портрете неизвестного, принадлежащем, может быть, уже к эпохе непосредственно после смерти самого Августа, но примыкающем к художественному стилю той же эпохи (рис. 8).

Лицо очерчено строгими простыми плоскостями, волосы расположены волнистыми, но мало вьющимися линиями, как на портретах Августа. В данном случае строгость стиля хорошо подходит к общему облику индивидуального характера головы. Можно было бы даже сказать, что строгость форм почти доведена до сухости с расчетом на резкую характеристику данного лица. Благодаря этой сухости, скулы и подбородок резко вырисовываются, формы сдвинутых бровей получают более суровое выражение, чем на портретах Августа, а тонкие губы приобрели даже жестокий харак-

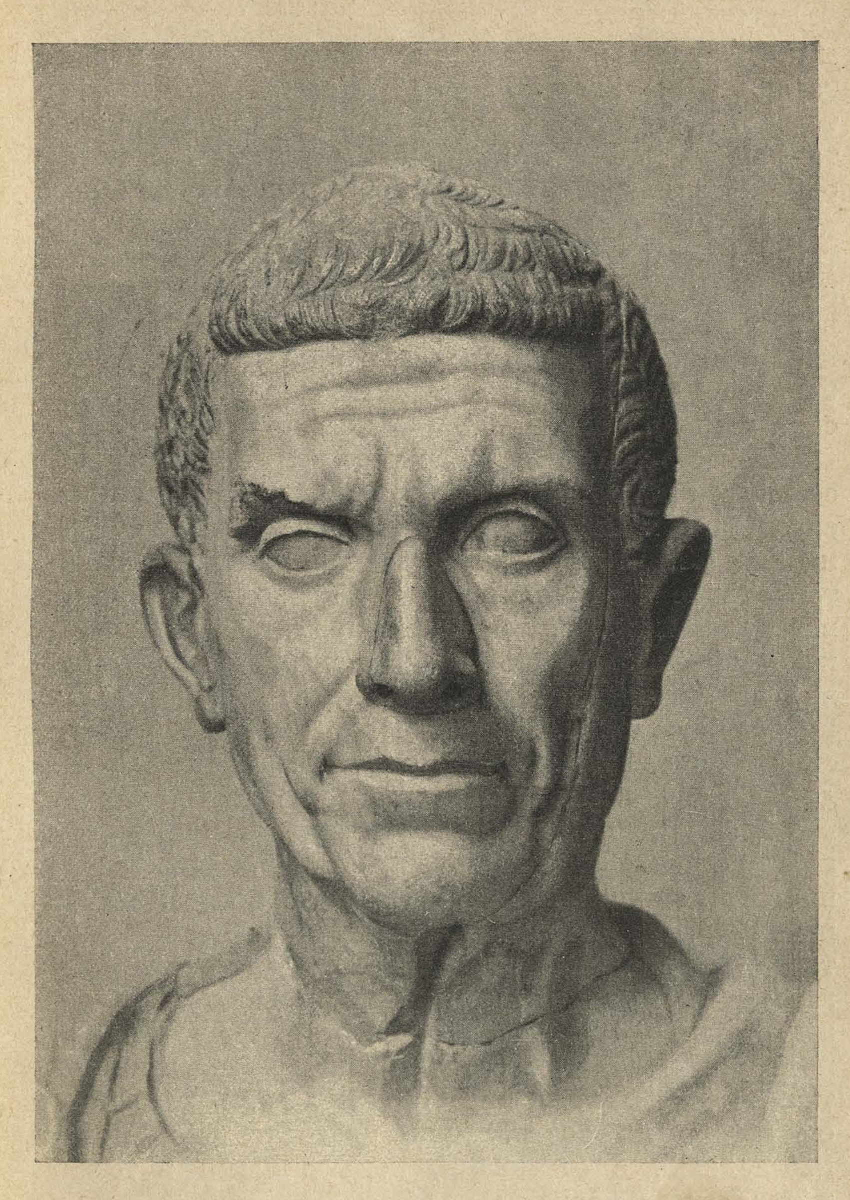


9. Бюст римлянина времени первых императоров.

тер. Длинная, тонкая и чрезвычайно гибкая шея вполне подходит к такой характеристике государственного деятеля этой эпохи, когда Рим являлся властителем мира.

Еще больше реалистичности сохранила голова лысого римлянина (рис. 9). В исполнении морщинок на лбу и около глаз еще ясно видны приемы республиканской эпохи. Но из характера моделировки поверхности кожи вытекает, что эта голова уже принадлежит к эпохе Августа. Любопытно, например, сравнение с портретом, воспроизведенном на рис. 1. Бросается в глаза преимущество головы августовского периода в смысле бо́льшей формальной законченности. Хотя на портрете республиканца индивидуальные черты переданы весьма выразительно, но поверхность мрамора, как таковая, лишена живой моделировки. В противоположность к этому примитивному стилю художник августовской эпохи стремился передать не только индивидуальный образ личности: своеобразные формы головы и шеи, оттопыренные уши и т. д., но и формально связать эти черты вместе в одно гармоничное целое. Для такой цели плоскости между отдельными чертами промоделированы весьма тщательно, например, от рта к скулам или ниже к подбородку, так что глаз зрителя скользит от одного пункта к другому по живой поверхности. При этом, однако, формы упрощены с тем, чтобы не затемнять деталями главнейших частей лица. Как моделировка поверхности, так и принцип упрощения есть элементы греческие, общие всем портретам данного периода, но на портретах частных лиц реализм в передаче индивидуальных форм мог быть применяем с большей резкостью.

Разобранный портрет по мягкости его исполнения примыкает к греческой скульптуре. Более в римском духе выдержан другой портрет, который, несмотря на свой яркий реализм, должен быть отнесен ко вре-



10. Голова римлянина времени первых императоров.

мени Августа или Тиберия (рис. 10). Лицо поразительно некрасиво, но при этом необычайно выразительно. Моделировка плоскостей, как таковых, не интересовала художника; это лицо есть накопление своеобразных, бьющих в глаза форм, одна неожиданнее другой. Нет римских портретов более близких к портрету Раннего Возрождения, чем та группа работ, к которым принадлежит эрмитажный бюст. Мы узнаем в нем темперамент Донателло в период работы над портретами, находящимися ныне на колокольне собора во Флоренции и в самом соборе: так наз. Zuccone и Poggio Bracciolini.

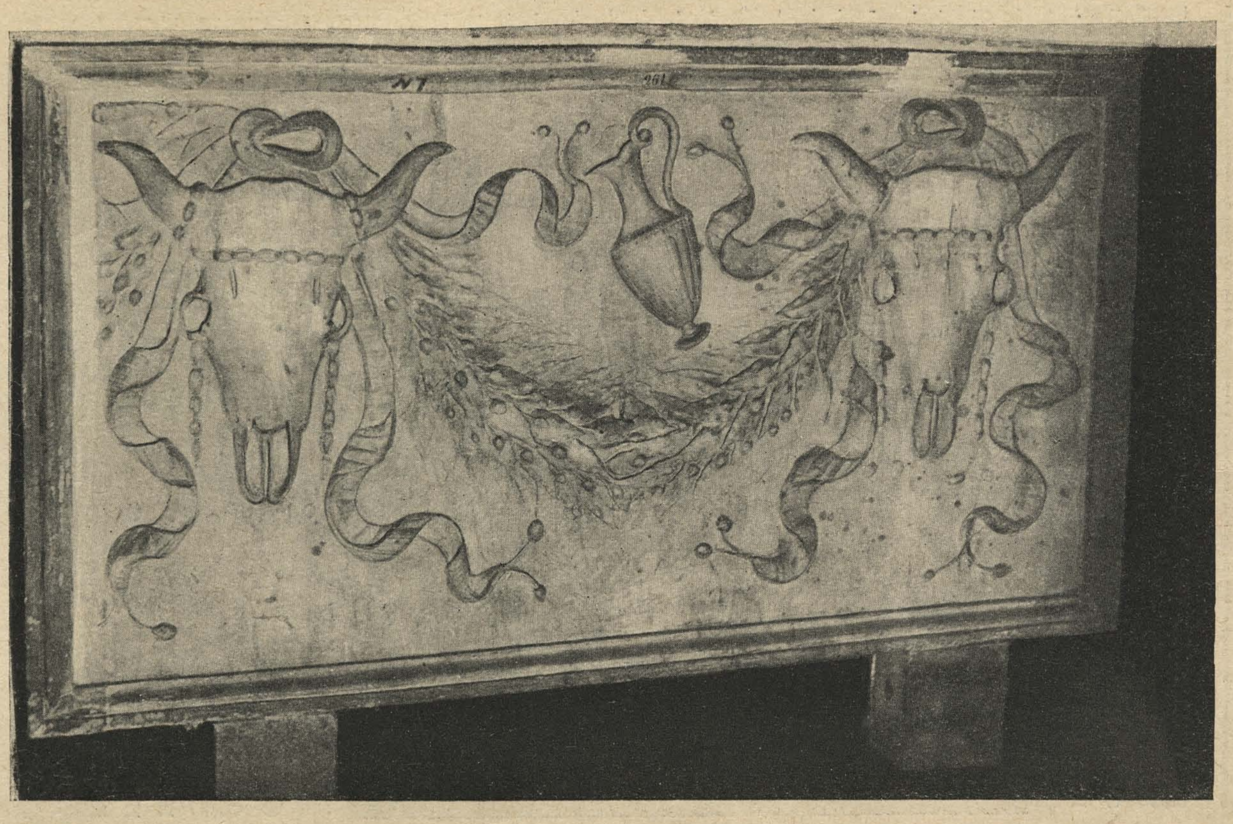
Резкость реалистических черт вызывает сравнение со знаменитым портретом римлянина в тоге Ватиканского музея. Безусловно, между ними много общего, и понятно, что раньше относили эрмитажный портрет также к республиканскому периоду. Разница не в темпераменте, а в технике. На эрмитажном портрете использован эллинистический контраст между матовой поверхностью волос и блестящей белизной лица; вместо кустарной, несколько, работы на ватиканской голове, сознательная, расчетливая отделка каждой формы, каждой линии в отдельности, так что все богатство форм сознается только при внимательном изучении головы, между тем как ватиканский портрет доступен на первый же взгляд. Весьма тонко, например, охарактеризован рот. На ватиканском портрете передан момент, так сказать, „устойчивый"; рот крепко сжат, лицо как-бы остановилось на данном выражении сосредоточенной энергии. На эрмитажном портрете формы подобны; но углы рта трактованы так, что вызывается впечатление легкой улыбки: вот он сейчас заговорит. Дан, следовательно, момент переходный, с оттенками, немыслимыми в технике ватиканского портрета.



11. Бюст ликтора.

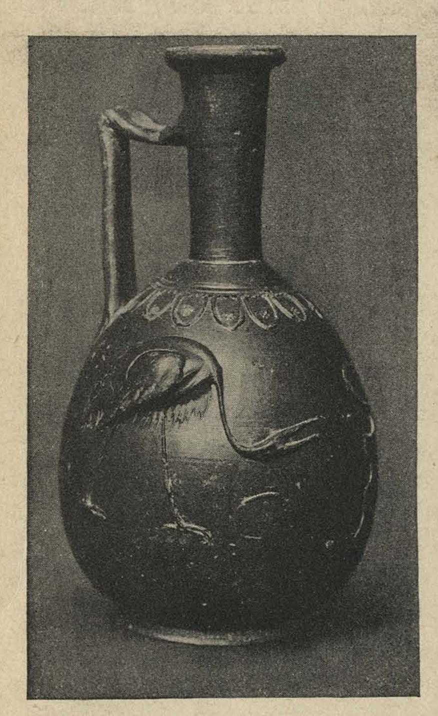
Наконец, уже к ранне-императорскому периоду принадлежит портрет, который принимали за изображение знаменитого полководца Люция Лициния Лукулла (рис. 11). Такое толкование было основано на неправильном понимании эмблемы на щитке под бюстом, которую считали изображением кормы корабля с ее украшениями. Впоследствии, однако, выяснилось, что эта эмблема изображает секиру на древке, украшенном маской. Мы имеем, следовательно, перед собою портрет ликтора, телохранителя знатной должностной особы, одетого в тунику и плащ. На портрете ликтора сохранились особенности республиканского стиля; правда, сухая трактовка лица вполне подходит к характеристике сухой, ограниченной личности. Этот бюст относили также к республиканскому периоду. Более поздняя датировка мотивируется формой бюста и трактовкой волос.

Мы заканчиваем наш обзор скульптуры века Августа указанием на декоративную плиту этой эпохи, принадлежавшую, повидимому, к большому фризу архитектурного характера, может быть, к надгробному памятнику или к большому алтарному сооружению (рис. 12). Гирлянда привешена между двумя букраниями, украшенными лентами, над ней — кувшин. Мотив, как таковой, заимствован из надгробного культа, но первоначальное его значение, разумеется, было забыто уже давно. В основе лежит представление о тризне: черепа заколотых быков повешены на стене, украшенной гирляндами; рядом же — кувшины, чаши и другие сосуды, употреблявшиеся на пиршествах. Для стиля августовской эпохи характерны очень плоский рельеф, простота в ритмическом чередовании декоративных элементов и большая экономия в распределении их, так что плита отнюдь не загромождена орнаментом. Свободное пространство, напротив, иг-



12. Плита с орнаментом.

рает важную роль для характеристики каждого орнаментального мотива, оно трактовано, как воздушный фон, на котором контуры декоративных элементов как бы сводятся на нет. Стоит обратить внимание на то, как, например, контуры гирлянды или лент сливаются с фоном, как они от более густых теней и светлых бликов переходят на нежные полутона и, наконец, исчезают. Такой простой, но при этом воздушный стиль, повидимому, повлиял на развитие орнаментики Раннего Возрождения. Подобную трактовку рельефа и воздушного пространства мы находим на некоторых памятниках IV в. до Р. Х.



13. Кувшин из Керчи.

Мы видим, следовательно, что классицизм времени Августа восходит к образцам не строго классической эпохи средины V в., а к эпохам более поздним, дающим больше свободы индивидуальной характеристике в портрете и в распределении масс на декоративных композициях.

Тот же сдержанный стиль сказывается также в прикладном искусстве того же периода. В это время получила в Италии особое распространение краснолаковая блестящая посуда, изготовление которой началось уже в конце II в. до Р. Х. в Малой Азии. Главным центром производства в Италии был город Арреціум



14. Серебряное блюдо из Кутаисской губ.

(ныне Ареццо); та же техника распространилась по Галлии и Германии, и весьма выдающиеся мастерския, выделывавшие подобную посуду, находились в римских колониях на Рейне и в других местах. Эта краснолаковая посуда заменяла металлическую, а потому стиль украшений совершенно совпадает с орнаментовкой серебряных и других ваз. Сосуд, воспроизведенный в рис. 13, сделан, вероятно, в одной из малоазийских мастерских, но уже в эпоху Августа, и найден в Керчи. В основе формы сосуда лежат эллинистические типы, причудливые формы греческого Рококо сказываются еще в изгибе верхней части ручки. Но мастер стремился привести эти формы к самому простому виду, отдавая предпочтение самым простым прямым и кривым линиям. Так же просто проведена орнаментовка сосуда. Наверху: — овы, на корпусе — два журавля со змеей между ними. Высокий рельеф туловищ птиц как-будто указывает на то, что на предполагаемом оригинале фигуры были вылеплены отдельно и прикреплены к гладкому фону. Но наряду с высоким рельефом встречается и очень плоский, в особенности длинные тонкие шеи птиц едва ли удавались в подобной технике. Поэтому мне кажется более вероятным, что на предполагаемом металлическом образце фигуры и орнамент были выбиты изнутри „repoussé".

Рис. 14 воспроизводит серебряную чашу, украшенную плющевым венком, превосходную работу времени Августа. Она найдена на Кавказе, в Кутаисской губ. В стилистическом отношении она очень напоминает воспроизведенную в рис. 12 плиту. Как здесь, так и там, плоско исполненная ветвь с удивительной легкостью ложится на фон и именно благодаря незначительным теням сохраняет воздушность впечатления.

III.

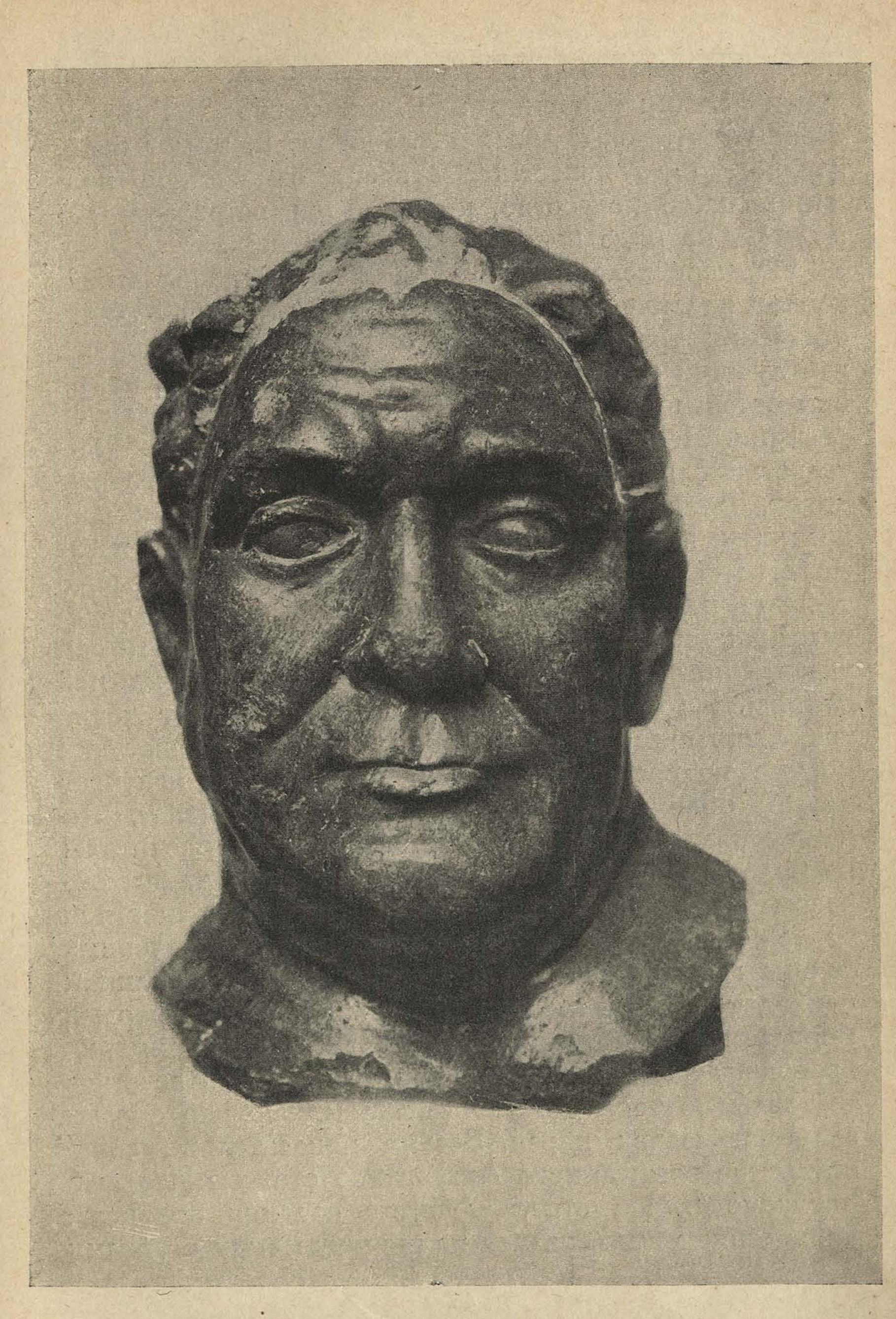
Портретная скульптура
I в. по Р. Х.

Стиль эпохи Августа представляет собою нечто в своем роде совершенно законченное. Он не выдвигал новых вопросов, нуждавшихся в решении. Этот период является, так сказать, резюмирующим и заканчивающим известную историческую эпоху, соединив в одно гармоничное целое разнообразные элементы. Но нельзя забывать, что эти элементы чрезвычайно разнородны, и что такое объединение могло быть лишь временным явлением, мыслимым только как результат влияния такой цельной и могучей личности, какой был Август. После смерти императора непримиримость этих противоречий должна была показаться в самом ярком свете.

Действительно, развитие искусства при преемниках Августа показывает не логическую эволюцию в определенном направлении, а борьбу различных течений, обнаруживавшихся уже при Августе. Наиболее творческим элементом в художественной, вообще в духовной жизни являлся Восток, несмотря на свою политическую зависимость от Рима. Духовная же атмосфера этого, несмотря на римское влияние, эллинистического мира была насыщена настроениями, которые не могли довольствоваться классицистическими формами августовской эпохи. „Дионисовское

начало“, мистические настроения души одержали верх над светлым, классическим миром Аполлона уже в IV в. и создали свой художественный эквивалент: пафос, который господствует в „большом искусстве“ вплоть до Августа. Эти настроения коренились слишком глубоко, они не могли быть изжиты. Даже августовское искусство полно этого эллинистического элемента; к классическому миру не было возврата. Как бы классичными ни хотели казаться великие поэты „Золотого века“, основной тон у них все-таки эллинистический; как бы строги ни были художественные образы августовской эпохи, они не могли возродить классического искусства V в.; они остаются особой классицистической ветвью на стволе эллинистического искусства. Можно ли считать настроение Давида и Энгра в принципе отличным от настроения романтиков?

Итак, формы эллинистического барокко, как наиболее соответствовавшие духовной атмосфере античного мира, как такового, должны были возвратиться и занять доминирующее место. С другой стороны, однако, век Августа продолжал считаться „Золотым“, и художники старались удержать тон, заданный им. Кроме того, настроение, из которого вырос строгий этикет августовского классицизма, также не прошло. Ретроспективные тенденции, увлечение прошлым, романтическое преклонение перед древней, светлой Элладой занимали попрежнему лучшие элементы римского общества. „Ученое искусство“ имело широкую базу в римской культурной жизни, а также на Востоке, в классических странах; а стиль Августа представлял очень удачное сочетание римского характера с миром классических форм. Классицизм, следовательно, хотя в иных, несколько, видах, продолжал играть свою роль. Не следует забывать, наконец,



15. Бюст Вителлия (?)

что в Италии особенно вне самого города Рима не были уничтожены древне-италийское и, может быть, грубое, но до известной степени самобытное провинциальное искусство, которое мы встречаем, например, на ряде надгробных памятников.

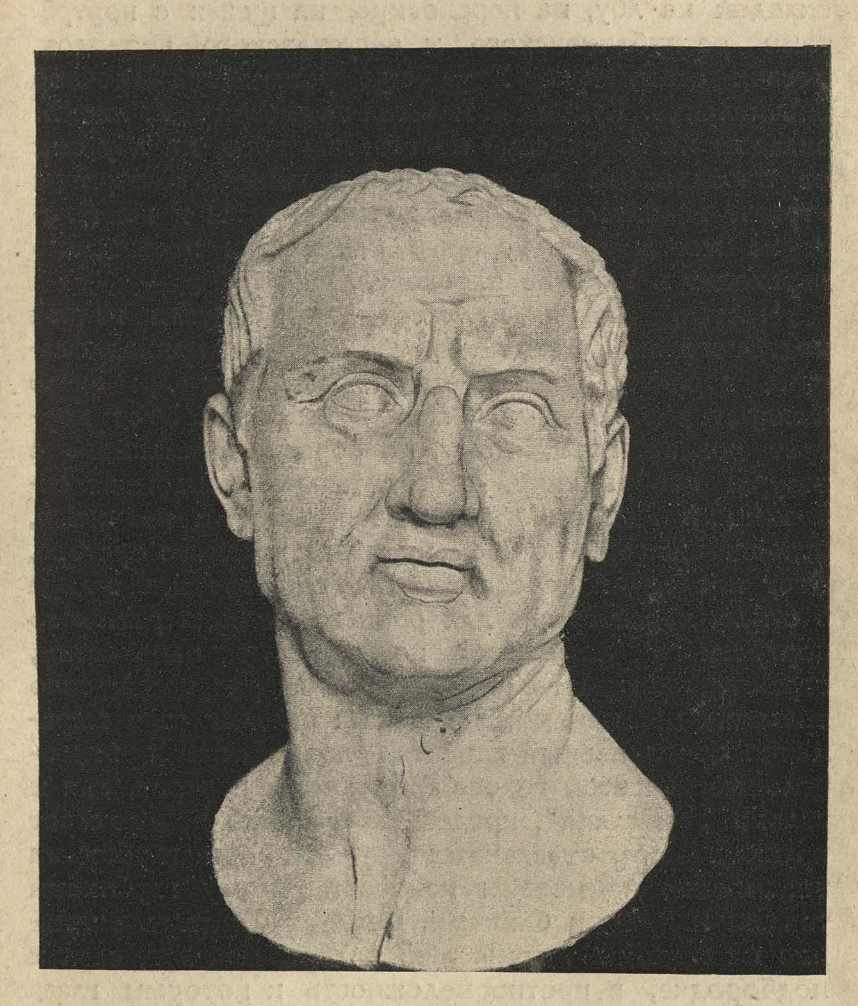
Из перечисленных художественных направлений, первое, являющееся продолжением восточных, эллинистических традиций, имело самое большое влияние, как лучший выразитель духовного настроения эпохи; оно оставалось сильным даже в эпохи определенной реакции. Непосредственно после Августа все обстоятельства сложились в пользу его дальнейшего развития. Влияние Востока сказывается во всех проявлениях политической и культурной жизни, и мы можем наблюдать постепенное, но весьма последовательное изменение вкуса в господствовавших тогда художественных кругах. Как на пример, мы можем указать на дальнейшее развитие мотива сидящей фигуры. На эрмитажной статуе Августа этот мотив трактован с классической простотой и сдержанностью; но уже во время Тиберия и Клавдия он получает другой облик. Расположение форм показывает, что статуи в эпоху преемников Августа были расчитаны на более высокую постановку. Выигрывая таким образом во внешней эффектности, фигура становится более сложной в своей композиции. Сплоченные формы массивного куба разлагаются, массы и линии приходят в движение и вносят живую игру форм в занимаемом пространстве. Сложный ритм движения превращает классическую простоту статуи Августа в театральную торжественность, напоминающую образы эллинистических царей. Весьма показательно сопоставление эрмитажного Августа со статуей Нервы в Ватикане [7]. На статуе Августа средняя ось тела, проведенная вниз, падает на средину между ступнями

ног; вокруг этой оси группируются формы, не выступая из основной кубической массы. Легкий ритм вносится посредством т. н. хиазма, т. е. выставлены вперед левая нога и правая рука, как наоборот, движению левой руки соответствует движение правой ноги, другими словами, движения рук и ног отвечают друг другу не прямо, а на-крест. Этот ритм всецело внутренний и не выходит за контур фигуры. Такое расположение частей тела нам хорошо известно из греческого искусства эпохи Александра и лишний раз доказывает зависимость скульптуры эпохи Августа от искусства времени Лисиппа. На статуе Нервы, напротив, одна сильная кривая линия движения берет свое начало в левой ноге и переходя в среднюю линию туловища образовывает нечто в роде дуги, оканчивающейся в линии шеи; сильный поворот головы приостанавливает это движение и дает ему противоположное направление; эта противодействующая заканчивается в патетически выставленной правой руке. Интимный, внутренний ритм заменен мощным движением, в результате чего вся фигура широко развивается перед зрителем, как сумма ярко вырисовывающихся и держащих друг друга в равновесии сил. Этот принцип композиции нам хорошо известен из скульптуры эпохи после Александра, например, по статуям и группам, воздвигнутым царем пергамским Атталом I в честь Афины из благодарности за победы, одержанные им над галлами. Статуя Нервы в Ватикане означает, следовательно, полную победу эллинистического искусства над греческим.

На портретных головах наблюдается такое же уклонение в сторону эллинистических принципов. Как пример, приводим новое приобретение Эрмитажа, голову из желтого нумидийского мрамора, похожую на портреты императора Вителлия (рис. 15).

Характерно уже применение такого материала для портретной головы; в нем сказывается несколько барочный вкус и ориентация на Восток. Судя по отделке нижней части головы, она не представляет собою самостоятельного бюста, а была посажена на статую из другого материала. Стилизация форм также выявляет новые тенденции, в корне отличные от портретов августовского периода и поздней республики. Как уже было отмечено, республиканский портрет стремится к возможно точной передаче индивидуальных черт изображенного лица, не задаваясь вопросами чистой формы. Эпоха Августа кладет в основу своих портретных голов строгие типы классицистического характера эпохи Александра Великого и сходится с произведениями предыдущего периода только в плоскостной трактовке поверхности мрамора. Прелесть августовских портретов лежит в чрезвычайно тонко продуманной моделировке плоскостей при сохранении строгой конструкции головы. При преемниках Августа уже наблюдается изменение такого стиля: моделировка становится более энергичной, отдельные формы получают более пластический характер; сильные тени перебивают плоскости.

На голове Вителлия ясно сказывается такой другой подход к передаче пластических форм. Как на статуе Нервы вместо простой, спокойной кубической массы дана патетическая борьба крупных отдельных масс, так на голове Вителлия основная кубическая форма не воспринимается глазом, так как лицо не передано рисунком или моделировкой данной плоскости, а представляет совокупность крупных масс, отделенных одна от другой глубокими впадинами — не линиями. Проведен, следовательно, принцип дробления плоскости посредством сильно выступающих рельефных форм, дающих глубокие тени и светлые



16. Голова Цицерона.

блики. Показательно, например, сравнение трактовки складок на лбу, на переносице, на щеках с портретами республиканского и августовского периодов. Резкая асимметрия лица еще усиливает барочное впечатление. Художник избегал симметричных линий: складки на переносице поставлены косо, на лбу они не параллельны и различной глубины. Контрасты играют значительную роль: сжатые губы и выступающие массы щек, которые опять-таки неожиданно переходят в гладкие плоскости.

Частью статуи является также другая голова подобного же рода: портрет Цицерона, принадлежащий, вероятно, уже к следующему периоду: эпохе императоров из дома Флавиев (рис. 16). Этот портрет создан, повидимому, по образцу сделанного с натуры изображения. Действительно, в частном собрании в Англии [8] находится бюст с надписью, относящийся еще ко времени жизни великого оратора. Этот последний передает черты его остроумного лица в стиле, характерном для раннего периода римского портретного искусства: по простым плоскостям, ограничивающим голову, произведен рисунок плоско врезанными линиями, в которых находит себе выражение оригинальный характер личности. В противоположность к этой голове эрмитажный портрет, как и голова „Вителлия“, представляет собой конгломерат крупных масс, отделенных друг от друга глубокими впадинами; применены контрасты между глубокими тенями и яркими бликами. Следует обратить внимание на крупные формы лба, надбровных дуг, скул и подбородка, в противоположность к которым глаза лежат глубоко и складки на переносице кажутся еще более выразительными. Эти головы, как и статуя Нервы, подобны барочному миру форм раннего эллинизма, той эпохи, когда при дворе пергамских царей

сооружались памятники в роде групп галлов или большого алтаря Зевса,—не та мелкая игра линиями и светотенью как на произведениях I в. до Р. Х., служивших непосредственными образцами для римских портретов раннего периода.

Влияние эллинистического стиля доминирует в римской портретной скульптуре до конца I в. по Р. Х. Но при этом следует иметь в виду, что параллельно с ним держались также другие художественные направления, из которых, например, классицистический стиль достиг высокой ступени развития.

IV.

Портретная скульптура
II в. по Р. Х.

Картина совершенно изменяется с появлением у власти императора Траяна. Траян — один из наиболее ярких примеров того, как личность императора диктовала основные формы художественного стиля. В этом отношении Траяна можно сравнить с Августом или с Людовиком XIV.

Несмотря на свое происхождение из Испании, Траян чувствовал себя италиком, или даже римлянином, и эта основная черта его характера проявляется также в искусстве. Из оффициального портрета исчезает эллинистическая помпезность, и энергичное, умное, простое лицо Траяна, получив свое художественное воплощение в соответствующих формах, сделалось образцовым; оно создало особый стиль, который может быть назван только его именем. Как пример, воспроизводим бюст эрмитажного собрания, известный под названием Саллюстия (рис. 17). Он найден в Риме близ Саларских ворот и хранился до его поступления в Эрмитаж в собрании Кампана. Бюст охватывает части плеч и значительную часть груди; такая форма, в особенности на низкой ножке, встречается только в первой четверти II в. до Р. Х. Надпись на ножке поддельная. Торговец, продававший бюст маркизу Кампана, хотел увеличить ценность бюста посредством надписи, называющей имя знаме-



*17. Бюст римлянина траянов-
ского периода.*

нитого историка. Изображенная здесь личность отличалась очень своеобразными чертами лица. Формы глаз и рта показывают, что это — человек уже не молодой. Но хотя художник передал даже с некоторой резкостью выдающиеся скулы, длинный горбатый нос, впалый рот, он избегал дробления плоскостей. Следовало бы предполагать появление глубоких линий морщин на лбу, складок около глаз и носа, но эти детали опущены. Также просто трактованы волосы, причесанные как у самого императора, т. е. пряди проведены прямо на лоб и виски. Поверхность их охарактеризована параллельными, мало извивающимися линиями, сливаясь на лбу в одну сплошную линию контура. Отсутствие в трактовке волос живописных теней, простые плоскости лица производят впечатление чрезвычайной сухости; „эти бюсты лишены воздуха“, говорил один остроумный английский писатель (A. I. B. Wace).

Другой, женский портрет (рис. 18) с редко встречающейся высокой прической носит такой же характер, несмотря на кокетливо выпущенные локоны перед ушами. Все эти типы сильно напоминают республиканских римлян, только с той большой разницей, что в них почти совершенно отсутствует детальный рисунок, придающий непосредственное впечатление жизни этим ранним портретам. Возведенная в официальный стиль старо-республиканская простота все-таки получила искусственный, академический характер.

Действительно, другие произведения того же периода доказывают, что траяновский портретный стиль является результатом особого, индивидуального подхода, определенного художественного „хотения“. Живописные приемы на рельефах колонны Траяна в Риме обнаруживают другие тенденции, на колоссаль-



18. Женский бюст времени Траяна.

ных статуях варваров мы видим блестящее развитие монументальной скульптуры, расчитанной на архитектурное впечатление. Сухой портретный стиль следует, таким образом, рассматривать, как нарочно выдвинутый, может быть, даже теоретически обоснованный архаистический прием. В то время, когда живопись продолжала применять импрессионистические эффекты, когда рельефная скульптура передавала воздушную перспективу, расчитывая на содействие краски, такой портретный стиль, лишенный совершенно живописности „воздуха", выделяется из общей картины искусства императорского времени. Такое явление вполне аналогично прерафаэлитизму в английской живописи в эпоху расцвета импрессионизма. При этом простой и несколько сухой характер императора поддерживал именно такое направление и сделал его господствующим в портретной скульптуре своего времени. Мы можем смотреть на эти головы, как на любопытный опыт возвращения к старым республиканским идеалам. Но уже исчезла та непосредственность, которая столь характерна для I в. до Р. Х., не было того увлечения характерными деталями. Греческие обобщающие тенденции уже укоренились в римской скульптуре и оставили свой след также на произведениях этих траяновских „национальных" мастеров.

В совершенно другую атмосферу переносит нас искусство времени Адриана; оно также имеет до того ярко выраженный характер, что заслуживало бы название имени самого императора. Как вторая половина I в. стоит под знаком эллинистическо-барочных веяний, как эпоху Траяна можно было бы назвать — по крайней мере в портретном искусстве — возрождением республиканского, национального стиля, так в эпоху Адриана торжествует классицизм, основной

тон которого также продиктован личностью самого императора. Мы не даем воспроизведения портрета самого императора; эрмитажный экземпляр слишком ремесленного исполнения. Смею даже сказать, что слегка припухлое лицо Адриана не выражает того настроения, которое лежит в основе искусства его времени и не отражается даже на индивидуалистических портретах его.

Траян — глубоко-активная личность, как по количеству энергии, так и в понимании тех возможностей, которые представлялись применению этой энергии. Другими словами, это — личность с глубоко реальным внутренним мировоззрением, у которой энергия не распылялась в утопиях, но направлялась по путям, указываемым реальными потребностями момента. В личности Адриана уже отпадает элемент активности, как внутренней потребности всей его натуры. Основная черта его характера — созерцание, потребность в историческом понимании настоящего из прошлого, — уклон, следовательно, в сторону пассивности. Но эта пассивность обладала достаточной внутренней силой, чтобы решительно реагировать на нападения извне. Адриан — и полководец и организатор, выдающийся государственный деятель, но его государственная деятельность лежала, так сказать, в периферии его натуры, не касаясь ее сущности. Его внутреннее Я обращало свой взор на прошлое и строило себе из этого прошлого воздушные замки, которые представляли собою Элладу, существовавшую только в его воображении. Это — романтика разлагающейся культуры с оттенком мировой скорби, как бы — по словам Уайльда — „перевернутый факел надежды, сжигающий руку, которая должна была бы ее держать".

Такое настроение нашло себе самое яркое выражение в образе Антиноя, в том новом идеале, создан-

ном на основе портрета, но, конечно, имеющем свое значение именно как творение идеального характера, заходя далеко за пределы интереса, представленного личностью погибшего любимца императора (рис. 19). Образ Антиноя — идеал эпохи Адриана и в этом отношении творение абсолютно индивидуальное и новое, но следует подчеркнуть — эпохи Адриана, эпохи, жившей романтической идеализацией прошлого и мечтой о его возрождении. Образ Антиноя отражает это прошлое настолько же, насколько Эллада и эллинистический мир возродились в вилле Адриана, в которой красовались наряду с воспроизведениями эллинских классических образов также копии с художественных фантазий эллинистических царей. Образ Антиноя дает образ Эллады, как она рисовалась романтику Адриану, закрытый пеленой собственной тоски по недостижимому идеалу красоты, та облачная Эллада, к которой взывали романтики XIX в. в роде Hölderlin'а или Platen'а, та Эллада, которая должна была содержать в себе не только общий, смутно созерцавшийся идеал силы и красоты, но и ту тоску, которая являлась сущностью настроения римлянина эпохи Адриана, тот дух скорби, которым была насыщена атмосфера позднего Рима.

Антиной, образ физической силы и красоты древней Эллады, является перед нами в позе победоносного атлета начала V в. с широкими плечами, со стилизованными в классическом стиле огромными мышцами; или даже в величавой позе египетского фараона, но с формами эллинизма; тому же Антиною дают позу ритмически движущейся вперед поликлетовской фигуры. Но кудрявые волосы мягки, в этих вьющихся массах прелесть эпохи IV в., восхищавшейся красотой реальных форм, глаза которой ласкали мягкую поверхность праксителевского мра-



19. Голова Антиноя.

мора. Нет однако, в этой голове легкости, ясности и прозрачности подлинно классического искусства. Эти формы тяжелые, давящие. Густые пряди покрывают лоб и виски, ложатся на уши; щеки образовывают тяжелые массы; брови над глубоко лежащими глазами сдвинуты и выступают, бросая черные тени; но все-таки они такие же омертвелые, как и щеки, как массивный подбородок, как толстые чувственные

губы; эти мышцы не приводят в движение масс, они лишь намечают остывшую, как будто, жизнь. Страсть, глубокое чувственное волнение, способное выливаться в оргиастические выступления или же в религиозный экстаз, все это остыло в классических формах Антиноя. Эпоха сотворила свой идеал, свою Элладу; она искала классической красоты, но не могла отрешиться от той внутренней борьбы, для которой не был еще создан художественный эквивалент, от той тоски, которая не могла полностью об'ективироваться в пластике или живописи, а веками позже выливалась в музыкальные образы.

Перед нами портрет победителя на играх (рис. 20); он украшен венком. Но напрасно мы будем искать в нем выражения непосредственной энергии. Голова тщательно сконструирована по классическим образцам, борода и волосы расположены корректными кудрями, но сдержанность классического образца лишает голову непосредственной жизненности.

Со времени Антонина Пия наступает новая эра. Классицизм не изжит; напротив, в целом ряде дошедших до нас памятников особенно второй половины II в. по Р. Х. он выступает в полном блеске. Но в портретной скульптуре наблюдается новая струя, появление которой предвещалось уже в начале века.

Мы воспроизводим бюст Антонина Пия в Эрмитажном собрании (рис. 21). В мягких вьющихся локонах еще чувствуются традиции эпохи Адриана, но другой элемент проявляется в трактовке прядей и в характеристике лица. Поверхность волос носит несколько более беспокойный характер, бросаются в глаза резко вырисовывающиеся теневые пятна, контрастирующие с бликами; такое впечатление вызывается небольшими врезами, сделанными при помощи буравчика. На лице же мы видим, в противопо-



20. Голова победителя на играх.

ложность к спокойным плоскостям эпохи Адриана, более нервное выражение, характер напряженности, вызванный дроблением поверхности посредством большого количества мелких складок. Пластическое изображение зрачков глаз и бровей, начиная с этого времени, уже становится обычным, хотя встречается уже часто во время Адриана. Другими словами, портретная скульптура возвращается к более живописной трактовке поверхности. Эпоха Августа достигала живописных эффектов посредством тонкой моделировки поверхности мрамора; последующая эпоха перешла на эллинистический принцип нагромождения масс, достигший своего апогея в эпоху Флавиев и близких к ней времен. Эпоха Антонинов характеризуется принципом светотени.

Живописность общего облика увеличивается еще тем, что блестящая полировка лица создает очень

сильный контраст с богатой теневыми эффектами массою волос.

На портрете Антонина Пия сказывается некоторый элемент натурализма в трактовке лица; может быть не случайно сходство его с портретом Аристотеля. Случаи простого подражания тому или другому греческому стилю или даже памятнику встречаются нередко. Римские мастера портретного искусства тщательно изучали греческое искусство.

Другой образец этой эпохи — портрет полководца Марка Аврелия—Помпеяна, изображенного в одном Эрмитажном бюсте (рис. 22); это — умное лицо с немного усталыми глазами, но с энергично обрисованными формами лица. Как на портрете Антонина Пия, вьющиеся локоны напоминают еще портреты времени Адриана. Влияние портрета Аристотеля чувствуется здесь в еще большей мере, чем на портрете Антонина Пия, и выразительность головы в натуралистическом смысле стояла для мастера безусловно на первом плане.

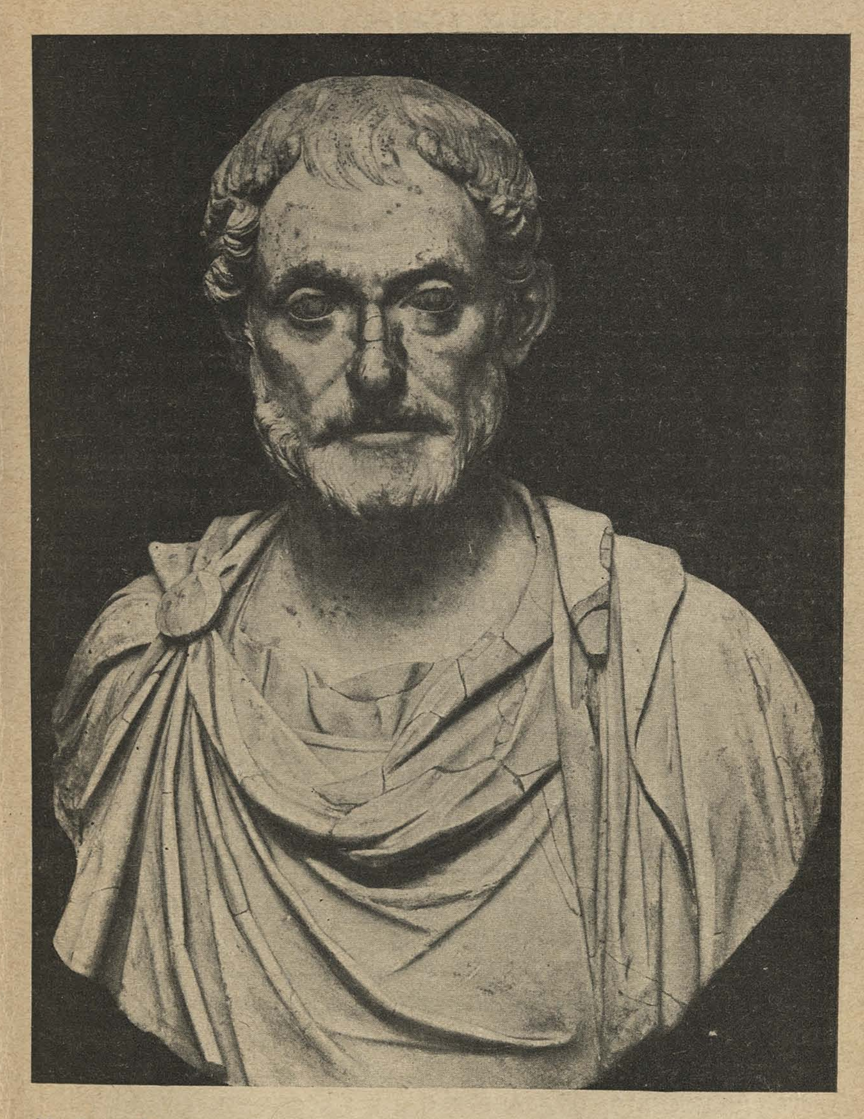
Но не следует забывать, что классицизм в эпоху Адриана достиг высокой ступени развития и в идеальной скульптуре времени Антонинов безусловно доминировал. Этот классицизм вытеснил впоследствии реалистические черты, проникшие в некоторые портретные образы в роде упомянутых бюстов. Появление классицизма в портретной скульптуре эпохи Антонинов чрезвычайно любопытно, потому что те же мастера отнюдь не отказывались от своеобразно живописных эффектов нового стиля. В результате получилась чрезвычайно увлекательная смесь строгих классических форм с живописными элементами, индивидуалистической передачи портретных черт со стремлением к типизации. Повидимому, большое значение для развития этого характерного стиля имел образ су-



21. Голова Антонина Пия.

пруги Антонина Пия Фаустины Старшей [9]. Ее портрет играет для эпохи Антонинов такую же роль, как образ Антиноя для времени Адриана. Он выражает все стремления и идеалы, всю духовную подкладку эпохи. Строгие черты ее лица вполне отвечали классицистическим вкусам времени и не могли не вызывать стремления к стилизации в древнегреческом вкусе. Гладкие плоскости лица представляли эффектный контраст к мягкой светотени в волосах, сохраненной на всех ее портретах. Классичность форм лица могла бы казаться мертвой, если бы одна особенность индивидуального образа Фаустины не внесла своеобразной прелести и в своем роде не оживила бы строгие формы. Эта особенность имела тем большее значение, что она отвечала духу времени и в связи со строгими формами выражала основной тон эпохи. Это — тяжелые веки, которые правильной мягкой дугой покрывают глазное яблоко почти на одну четверть. Томный, немного грустный взор устремлен в даль. Если строгая классичность форм выражала истинно римскую сдержанность и благородство, а с другой стороны отвечала классицистическим тенденциям, если тонкая игра светотени в волосах удовлетворяла требованиям живописности портрета, то томные глаза императрицы внесли не только смягчающий и до некоторой степени живописный элемент в строгие формы лица, но также выражали основное настроение эпохи: мировую скорбь, усталость умирающей великой эпохи.

Фаустина Старшая считалась большой красавицей, и дамы римского общества подражали ей во всем. Глаза ее были так же „в моде“, как ее прическа, и мы встречаем их на самых разнообразных портретах. Такое же выражение характерно для принцев и императоров дома Антонинов, а также для женских портретов до конца II в. по Р. Х. Применение той

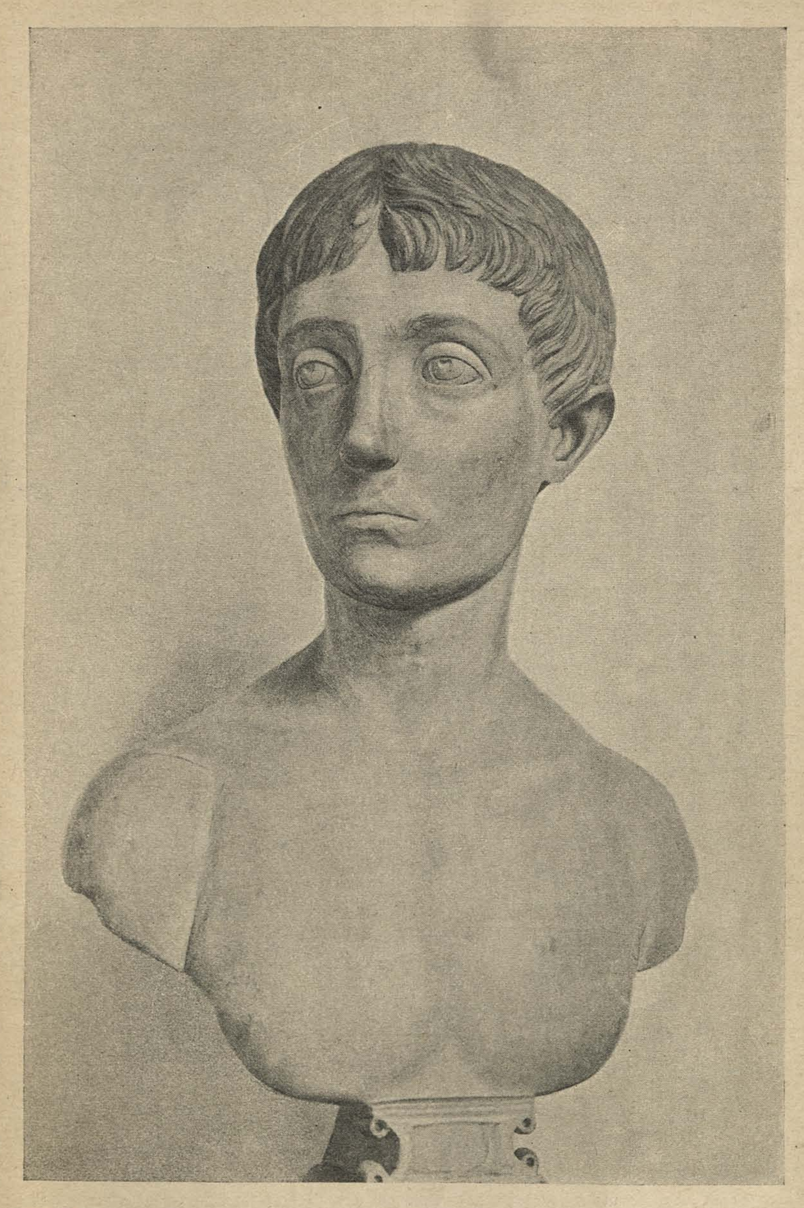


22. Бюст Тиберия Клавдия Помпеяна.

же черты на идеальных головах, даже на копиях с классических произведений, доказывает, что эта в корне чисто индивидуальная черта была признана идеальной [10].

Повидимому под влиянием этого нового художественного образа живая игра линий, придающая столь много непосредственной жизни образу Антонина Пия и некоторым другим портретам, ушла на задний план, а образцовыми были признаны портреты с гладкими плоскостями, ограничивающими лицо, притом с сильно отполированной поверхностью, в контрасте с живой светотенью волос. Эти гладкие плоскости, однако, отнюдь не лишены моделировки; избегая определенно врезанных линий, художники с поразительною подчас тонкостью владеют искусством достичь впечатления живой поверхности лица.

Эрмитаж обладает двумя шедеврами портретной скульптуры разбираемой нами эпохи. Один из них (рис. 23) изображает юношу с тем странным выражением лица, которое мы отметили на голове Фаустины Старшей. Вероятно, он принадлежал к числу близких ее родственников. Это — юноша не старше 16-ти лет; грудь имеет характерные для этого возраста худые, еще не развитые формы. Но в лице почти старческие черты. Большие глаза в значительной своей части закрыты тяжелыми веками, впалые щеки, узкие, бескровные губы, острый подбородок и, наконец, большие мешки под глазами производят впечатление истощения и усталости. Это — умирающий антик, доживающая свой век культура. При всем этом нет на голове ни одной резкой линии; немногие характерные штрихи, намеченные с крайней осторожностью, отделяют одну плоскость от другой; мягкость моделировки доведена до крайности, вызывая определенно живописное впечатление и немного



23. Бюст принца из дома Антонинов.

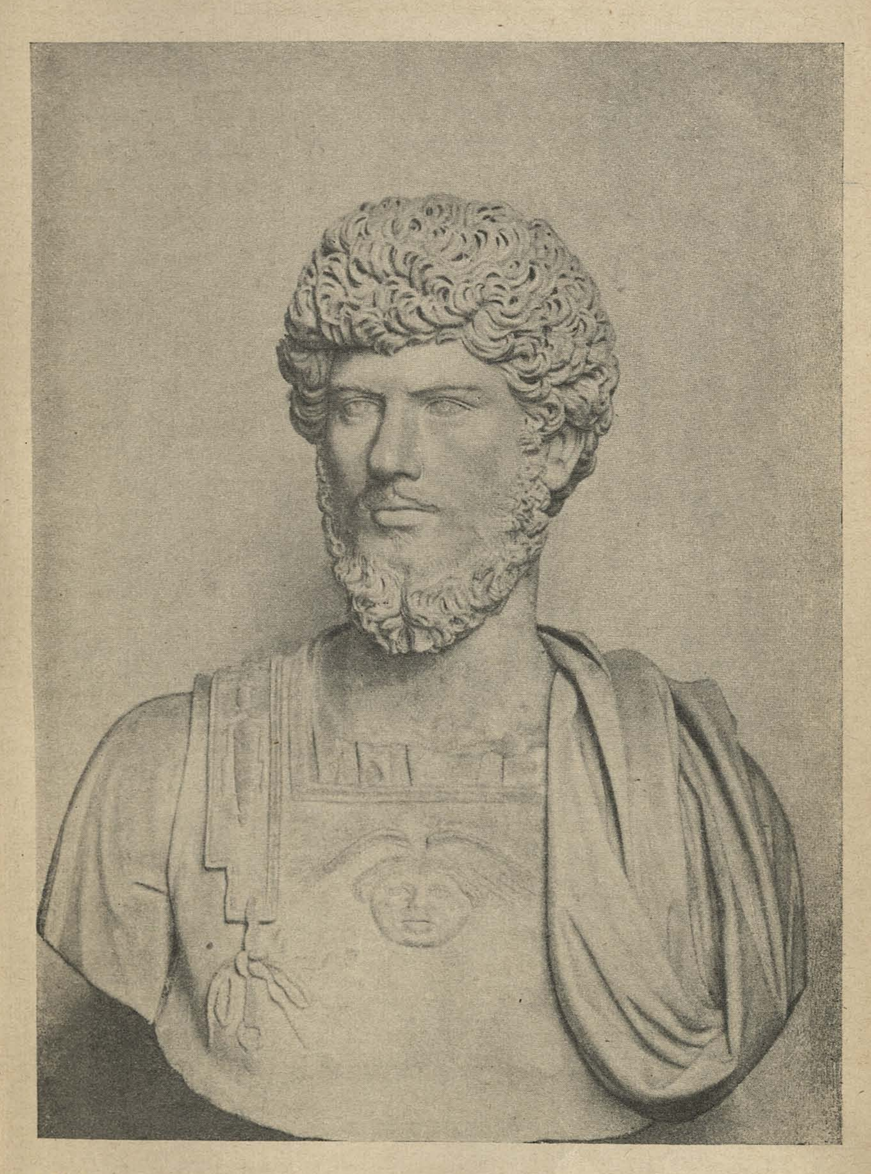
напоминая „музыкальность“ ранне-венецианских портретов XV в., типа Джорджоне. Контраст с резче трактованными волосами не имеет характера противопоставления. Эти мелкие линии, обозначающие эффект светотени в волосах, лишь оттеняют особое настроение, исходящее от лица, придают ему больше жизненности; такой же элемент введен в плоскости лица посредством мягкой игры линий бровей.

Второй портрет изображает сириянку или еврейку (рис. 24); тип, во всяком случае, семитический. Мы можем себе представить по этой голове тип тех выдающихся личностей, которые соединяли в себе древневосточную и греческую культуры, хотя бы тип Лукиана. Расовые особенности, как таковые, переданы с поразительной меткостью; но формы остаются мягкими, живописными до крайности, при чем искусная прическа оттеняет характер лица. На этой голове нет томных глаз Фаустины, но несколько припухлые веки и обращенный в даль взгляд придают ей также оттенок мечтательности, при чем легкая, еле заметная улыбка вносит особую, странно звучащую в общем ансамбле ноту. Но по виду этой головы мы невольно вспомнили об Лукиане. Действительно, мне кажется, лучше всего определить ее выражением „лукиановское настроение“. Такие настроения только возможны в эпохи высокой культуры, на которых лежит своеобразная прелесть солнечного заката. Этот индивидуальный образ глубоко типичен и дополняет картину духовного настроения эпохи, которую рисует портрет Фаустины. Он мыслим только как результат смешения древне-греческой культуры с семитической. Такой образ весьма современен; Мариэтта Шагинян в остроумном и глубоко продуманном фельетоне весьма справедливо поставила Илью Эренбурга на



24. Голова сириянки.

одну плоскость с Лукианом; с другой стороны, при виде этой головы приходит в голову портрет Иды Рубинштейн Серова. Конечно, подобные сравнения могут касаться только особой духовной подкладки, которая чувствуется так ясно в двух столь аналогичных эпохах. В основе этого аккорда лежит романтика, сентиментальность приближающейся к своему концу эпохи. Но человек слишком умен, чтобы предаться всецело такому настроению, и ищет выхода в игре мыслей, сознавая ясно, что это только игра. В результате — ирония не только по отношению к окружающему миру, но и к самому себе; ирония, обусловленная в сущности отчаянием, сознанием безвыходности положения. В легкой улыбке лица сириянки, которая изменяется смотря по освещению головы, лежит оттенок этой горькой иронии. Контрасты, неожиданные сопоставления — одна из ее форм; но на нашей голове они смягчены, как все подведено под общий спокойный тон: на чрезвычайно тонкой, гибкой шее — узкая маленькая голова, но на ней высокая прическа, тяжесть которой, как будто, слишком велика для этой головы. Лицо узкое, овальной формы, но как-то странно в нем выдаются припухлые щеки и широкий мясистый нос, контрастирующие также со слишком маленьким, скошенным подбородком. Лицо, на первый взгляд, дает картину уравновешенной психики; но эти контрасты доказывают, что равновесие поддерживается искусственно; ясный семитический ум, значительное умение обладать собою, способность давать своим мыслям желанное направление; этим держится личность в неустойчивом психическом равновесии... Это искусство ищет красоты во всем; с такой же тонкостью и тщательностью, с которой проведена моделировка лица, отделаны ямочка на подбородке и переход от носа к щекам, ху-

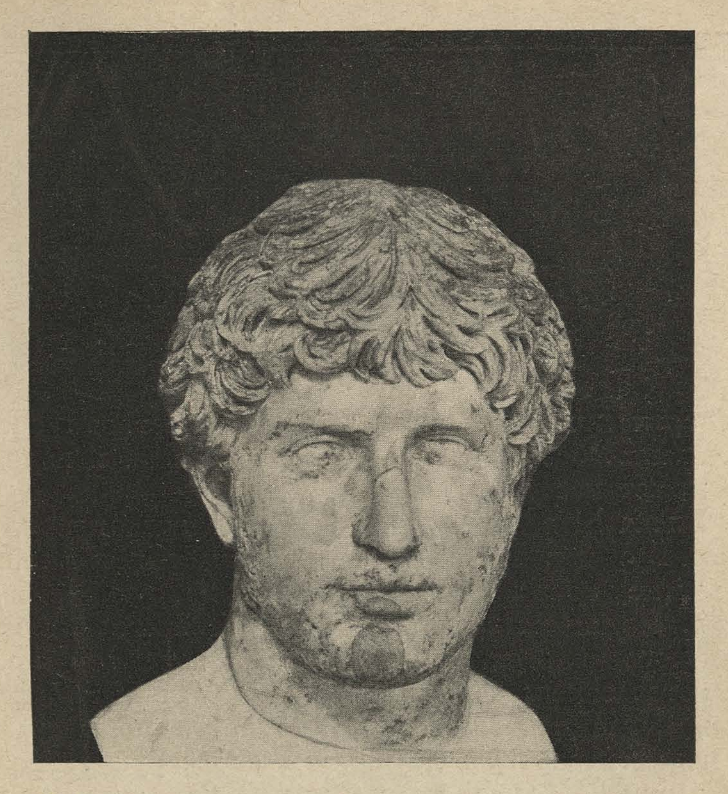


25. Бюст Люция Вера.

дожник также трактует прическу, передает переплетающиеся линии волос и связывает их в орнаментальную систему. Это — увлечение фразой ради фразы, словом ради слова, звуком ради звука... Мы плохо знаем общество эпохи Антонинов в восточных культурных центрах; но едва ли даже подробные мемуары могли бы нарисовать более полную картину духовной жизни его, чем этот портрет.

Из Павловского дворца поступил в Эрмитаж превосходный бюст Люция Вера, соправителя Марка Аврелия (рис. 25). Выразительное лицо с немного суровым выражением глаз, чувственными губами и энергичным носом. Духовный облик этого типа воспринимается непосредственно, но глаз останавливается также на мелочах: кудрявые волосы и борода представляют как бы самостоятельный интерес; это — самодовлеющий декоративный элемент, отнюдь не подчиненный общему характеру головы. При помощи буравчика пряди расчленены на мелкие, завивающиеся локоны, которые на голове образовывают довольно однообразную массу, в бороде, однако, представляют большое количество вариантов. Обильная светотень обрамляет, таким образом, лицо, и портрет становится чисто живописной проблемой, при решении которой индивидуальный образ играет отнюдь не главную роль.

Подход к портретному изображению, представленный павловским бюстом Люция Вера, лежит в основе другого бюста Эрмитажного собрания, который принимали также за изображение Люция Вера (рис. 26). Но мотивы, развитые там до высшей степени декоративности, являются здесь только аксессуаром. Волосы прилегают к голове, борода намечена лишь некоторыми штрихами. Как будто художник еще боялся развить эти части до значения са-



26. Голова юноши времени Антонинов.

модовлеющих элементов и старался подчинить их общему настроению головы; как будто угрюмое выражение глаз продиктовало более спокойные, мягкие линии волос, даже некоторое однообразие в стилизации их.

Возможности, которые дал стиль эпохи Антонинов, исчерпаны портретами в роде Люция Вера; в конце века на портретах Коммода они вырождаются до полного маниеризма.

V.

Портретная скульптура

III в. по Р. Х.

Старая истина говорит, что нет в истории разложения без возрождения, что в жизни народов не может наступить период смерти.

Эпоха III в. есть период полного разложения, но вместе с тем это же время означает необычайное развитие новых творческих сил. Вторую четверть III в. можно назвать эпохой величайшего развития римского портретного искусства, хотя это время является самым смутным периодом в римской истории, когда основы государственности пошатнулись, и нередко варвары держали в своих руках бразды правления. Можно было бы, конечно, сказать, что приток свежей крови вызвал этот расцвет или даже, что это искусство нельзя больше назвать античным. Но нити, связывающие этот период с предыдущим, весьма крепки, и нам остается только удивляться той творческой силе, которую развивали народности отмирающего антика, и стараться отыскать в этих изумительных портретах не только элементы старого мира, но и зачатки того нового искусства, которое должно было дать так называемое Средневековье на Западе и на Востоке.

Эпоха Септимия Севера и его непосредственных преемников является переходным периодом. Портрет самого императора (рис. 27) не передает индиви-



27. Бюст Септимия Севера.

дуальной сущности этого выдающегося представителя императорской власти. Как он лично хотел казаться законным наследником дома Антонинов, так и в его портретах видно стремление к продолжению стиля II в.; этот стиль появляется даже в маниерных формах позднейшей стадии его развития. Характерные завивающиеся пряди на лбу, раздвоенная борода напоминают в своих очертаниях портрет Люция Вера, а исполнение в частности мелочно и носит определенный отпечаток вырождения стиля. Нет легкости руки художников антониновской эпохи, и некоторая сухость исполнения видна повсюду. Удержан также характерный контраст блестящей белизны лица со светотенью волос и бороды, при чем расположение и трактовка прядей бороды на щеках, повидимому, заимствована с портретов Люция Вера.

Некоторое колебание и зачатки совершенно нового стиля наблюдаются на портретах сыновей Септимия Севера: Геты (рис. 28) и Каракаллы (рис. 29). Второй из этих портретов уже давно хранится в Эрмитаже, первый недавно обнаружен на т. н. Иорданском под'езде Зимнего Дворца и передан в Эрмитаж. На первый взгляд оба кажутся совершенно отличными от портрета Севера. Действительно, мягкие кудри волос скорее напоминают стиль эпохи Антонина Пия, и отсутствие блестящей полировки на лице Геты также придает этой голове характер более ранней эпохи. Но нас поражает меткая характеристика, достигнутая очень простыми средствами. Братья на первый взгляд очень похожи один на другого; но любопытно, как эти лица охарактеризованы совершенно индивидуально. Жестокий нрав Каракаллы уже ясно выступает на этом портрете, хотя черты лица еще не вполне определились. Короткая, почти квадратная форма лица, глубоко лежащие глаза, выдви-



28. Бюст Геты.

нутая вперед нижняя губа уже предвещают зверские формы неаполитанского портрета. У его брата, павшего впоследствии от его же руки, все формы мягче; как известно, он отличался бо́льшим благородством, чем Каракалла, хотя и разделял его чувственность. Глаза смотрят более открыто, а чувственные губы лишены оттенка жестокости, весьма заметного на портрете Каракаллы. Эти два портрета дают по крайней мере одно указание: искусство отказывалось уже во время Септимия Севера от приемов Антониновской эпохи, и на первый план начинает выступать требование, свойственное первой эпохе римской скульптуры: характеристика данной индивидуальной личности. В этом отношении показательно именно сравнение двух внешне столь похожих личностей, как Геты и Каракаллы. Несмотря на сходство, индивидуальность каждого из них выступает с полной ясностью.

Время традиций прошло. Конечно, старая культура сохранила свою прелесть, но жизнь предъявляла новые требования. Личная энергия, лучше сказать, грубая сила — вот новый лозунг; и как культ личности в республиканский период привел к индивидуализации портрета, так значение личности в III в. имело свое влияние на развитие портретной скульптуры. В атмосфере подчас дикой, жестокой борьбы уже не было места утонченным эффектам, доступным только глазу, воспитанному на образах древнего эллинства. С поразительной быстротой был выработан новый стиль.

Мы воспроизводим здесь (рис. 30) один из самых поразительных портретов этой поздней эпохи, переданный в Эрмитаж из Павловского Дворца. Неизвестно, кого изображает павловский бюст; полагали, что это — портрет Клодия Альбина, одного из претендентов на престол и соперников Септимия Се-

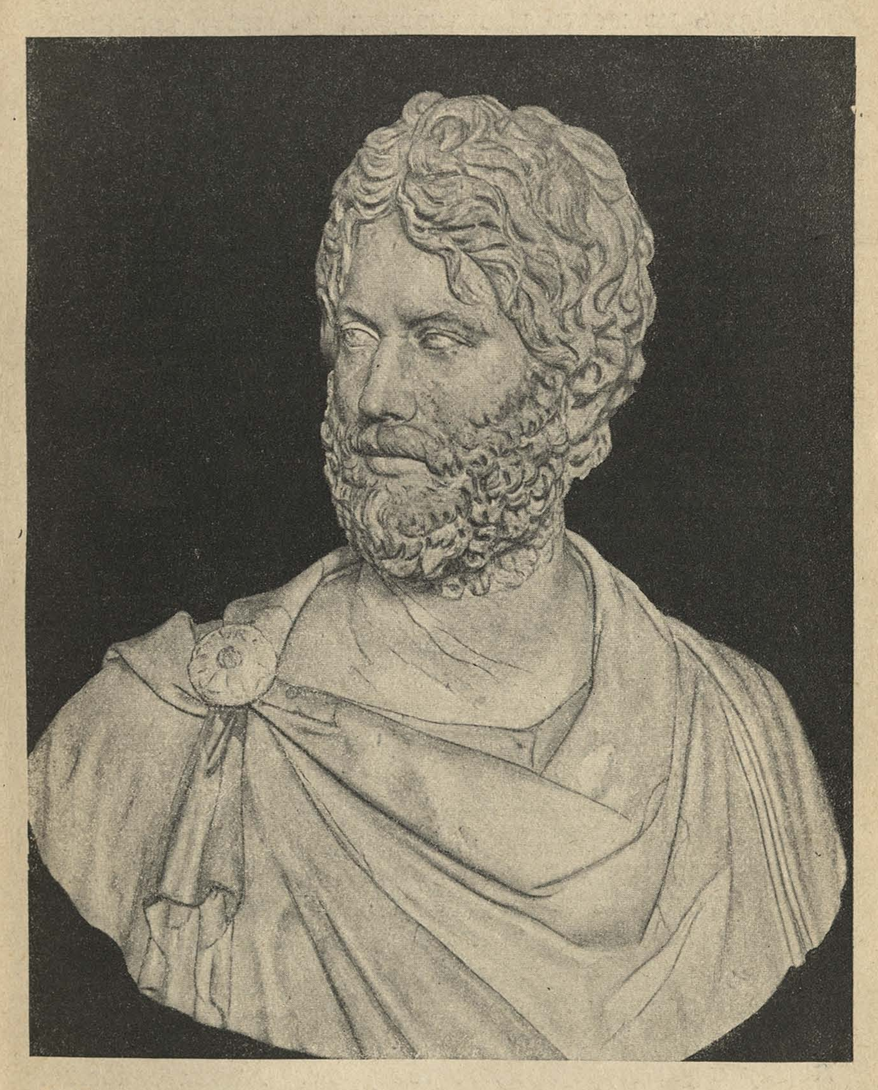


29. Голова Каракаллы.

вера. Но такое толкование едва ли приемлемо. Можно было даже сомневаться в том, принадлежит ли этот бюст к началу III в., или скорее к средине его, т. е. не следует ли датировать его 50 годами позже. Некоторые детали, как например, форма бороды, напоминают уже время императора Галлиена. Во всяком случае мы имеем пред собою одного из представителей той военной среды, из которой вышли императоры III в. по Р. Х., человека, не останавливающегося ни перед чем, образ чрезвычайной энергии, лишенный, правда, совершенно прелести той утонченной старой культуры, которая делает столь привлекательными портреты эпохи Антонинов. В этом бюсте как бы сталкиваются два мира. Техника напоминает второй век: обильное употребление буравчика для светотени волос и бороды, гладкая поверхность лица — все эти черты нам хорошо известны с уже описанных портретов. Но сопоставление этого

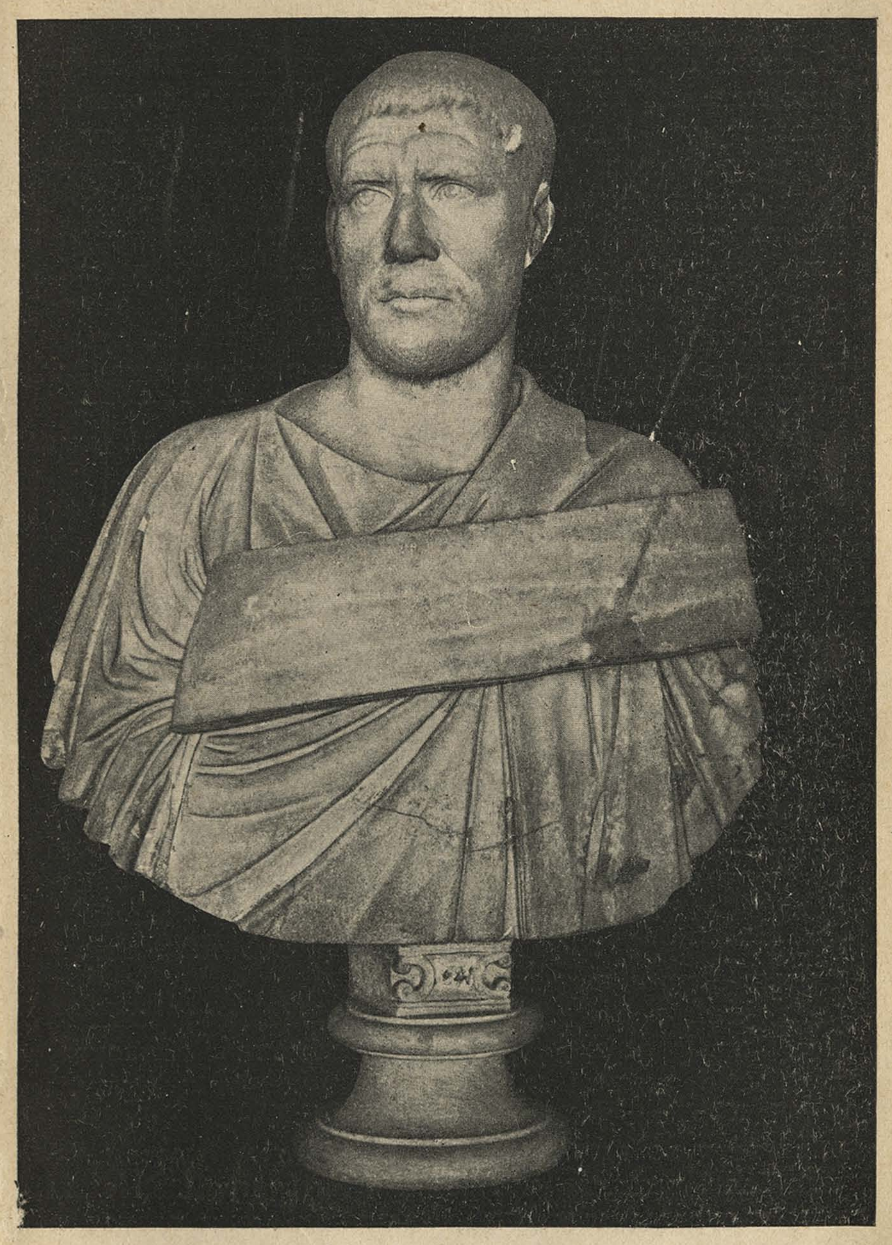
бюста с портретом Люция Вера показывает, что здесь, как будто, стиль эпохи Антонинов не понят в самой его сущности. Главный интерес художника сосредоточен на характеристике этой поразительно яркой личности: нет контраста между отполированными частями лица и светотенью волос, нет и следа своеобразной Антониновской романтики и грусти. Борода и волосы исполнены при помощи буравчика, но сравнительно грубо; полировка проведена однообразно по всей голове. Но не в этих технических эффектах художник показывает свое мастерство. Его интересовала личность, как таковая. Он старался выразить предприимчивость авантюриста, энергию выскочки, организационный ум государственного деятеля, и наряду с этим личное самодовольствие человека, достигшего своей цели, не брезгающего, однако, никакими средствами для достижения ее.

Новые требования в отношении характеристики изображаемых лиц вызвали также новую технику, которая получила свое самое интенсивное развитие во второй четверти III в. по Р. Х. Как примеры мы воспроизводим два портрета Эрмитажного собрания: Филиппа Аравитянина (рис. 31) и Бальбина (рис. 32). Филипп, сын разбойника, сам суровый солдат, типичная для своего времени личность. Любопытно, что эрмитажный портрет может считаться одним из оффициальных изображений императора, так как почти тожественный бюст сохранился в Ватикане. Стиль этого портрета можно было бы назвать полным отрицанием стиля эпохи Антонинов. Нет и следа той утонченной культуры, которая характеризует портретную скульптуру II в. На первом плане стоит не живописная проблема, не моделировка поверхности мрамора как таковой, а характеристика личности. Все остальное отходит на задний план.



30. Бюст римлянина.

Здесь не место идеализации, не место традиции; таких требований Филипп не предъявлял, хотя при нем и отпраздновали тысячелетие Вечного Города. С этим Римом он имел мало общего; он был представителем того нового Рима, который в самых разнообразных видах должен был возрождаться на Западе и на Востоке. Этот новый Рим был „варварским“, и с такой точки зрения следует судить о новом римском искусстве. Техника упрощена до крайности: коротко остриженные волосы и борода обозначены короткими неглубокими насечками, поставленными попарно. Черты лица выработаны глубокими, почти грубыми линиями с полным отказом от детальной моделировки поверхности. Во многом этот портрет напоминает Коллеони Верроккио. В противоположность к антониновскому портрету это — крайний реализм, при чем использованы все возможные средства. Личность, как таковая, охарактеризована беспощадно с выделением самых важных черт, не затемняя действия их деталями. Такая характеристика несколькими меткими ударами может быть названа только импрессионистической; это манера Манэ в его портрете Desboutin'а 1875 года. Особенно если принять во внимание ту удивительную игру света и тени, которая вызывается своеобразной трактовкой волос и бороды, то нельзя отрицать, что портретная скульптура второй четверти III в. есть любопытный опыт перенесения живописного импрессионизма на скульптуру. Но с другой стороны этот портрет обнаруживает уклон в сторону архитектурного построения в такой же степени, как Коллеони стоит на самой грани между скульптурой и архитектурой. Характеристика лица проведена так суммарно, что она производит впечатление нагромождения крупных масс. При этом эта архитектура носит барочный характер, так как



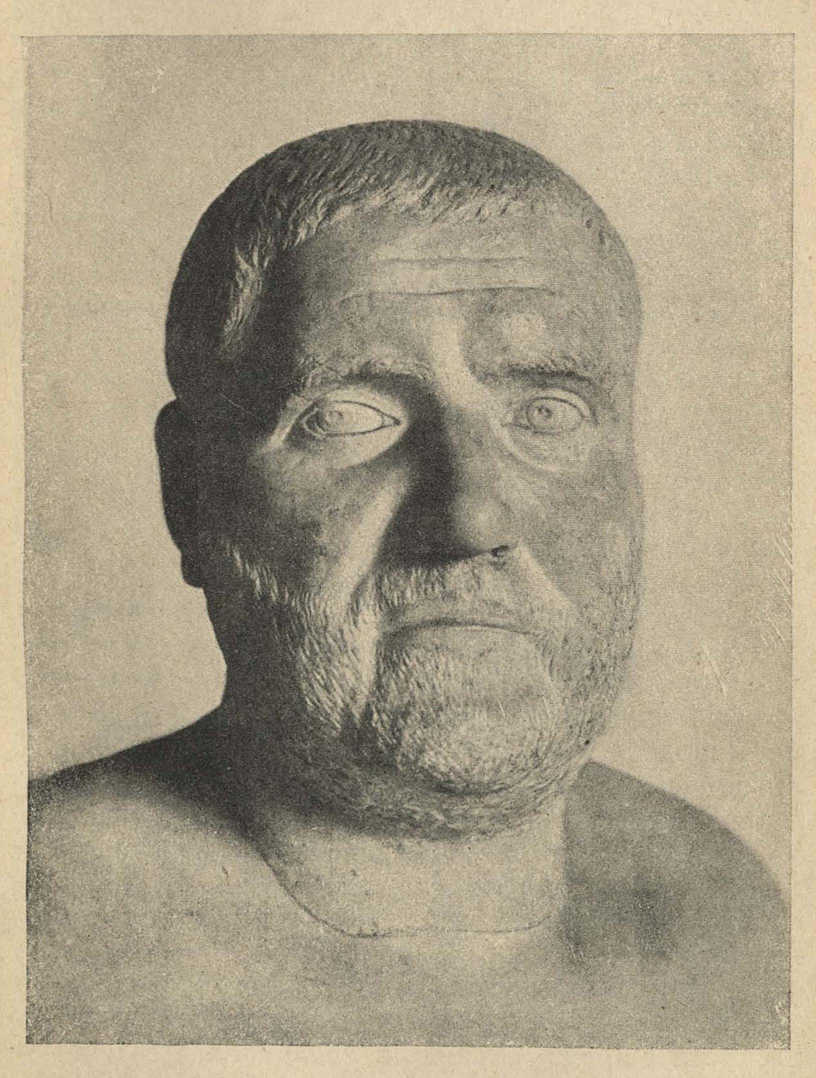
31. Бюст Филиппа Аравитянина.

в основе его лежат не прямые вертикальные или горизонтальные линии, а ломаные. Другими словами, асимметрия — одна из самых выдающихся черт этого портрета. Если взять, например, среднюю линию лица; она, по крайней мере в нижней его части, ломается самым определенным образом: левая половина значительно больше правой. Линии на правой стороне лица поставлены гуще, чем на левой; так на лбу прибавлена складка, отсутствующая на левой половине лба. Такое уклонение от простых линий в виде горизонтальных или вертикальных обнаруживает барочный вкус, в данном случае, правда, как нельзя лучше характеризующий личность.

Ответ на вопрос, откуда такой стиль ведет свое происхождение, пока еще не может быть дан. В нем есть много восточного. Построение головы крупными массами, архитектурный характер его указывает на влияние Востока. Импрессионизм в исполнении волос — специфически египетская черта. Бесспорна связь с эллинистическим портретом, как, например, с портретом диадоха в Национальном Музее в Риме.

Но здесь не все — традиция. Использованы старые приемы, а сущность новая. В этом искусстве чувствуются зачатки того стиля, из которого вышли поразительные портреты в готических соборах Франции и Германии, в них есть „варварский“ элемент, предвещающий во время разложения Антика возрождение нового искусства.

Другой портрет того же периода, изображение Бальбина (рис. 32), — в стиле совершенно одинаков, хотя изображенная личность принадлежит к другому типу. Он скорее напоминает папу Льва X; это — эпикуреец во всех отношениях, любитель материальных благ, ценитель искусства и литературы. Между ним и суровым солдатом Филиппом лежит пропасть.



32. Голова Бальбина.

С художественной точки зрения, однако, аналогия полная. Та же яркая характеристика, те же импрессионистические приемы, та же архитектурная упрощенность форм и та же барочная асимметрия. Можно было бы предположить, что оба бюста работы одного художника.

Портреты Филиппа и Бальбина дают наиболее яркое представление об искусстве второй четверти III в. по Р. Х. Мы воспроизводим портреты двух частных лиц; один уже давно находящийся в Эрмитаже (рис. 34), другой — недавно переданный из Павловского Дворца (рис. 33), которые показывают другой подход к портретному изображению.

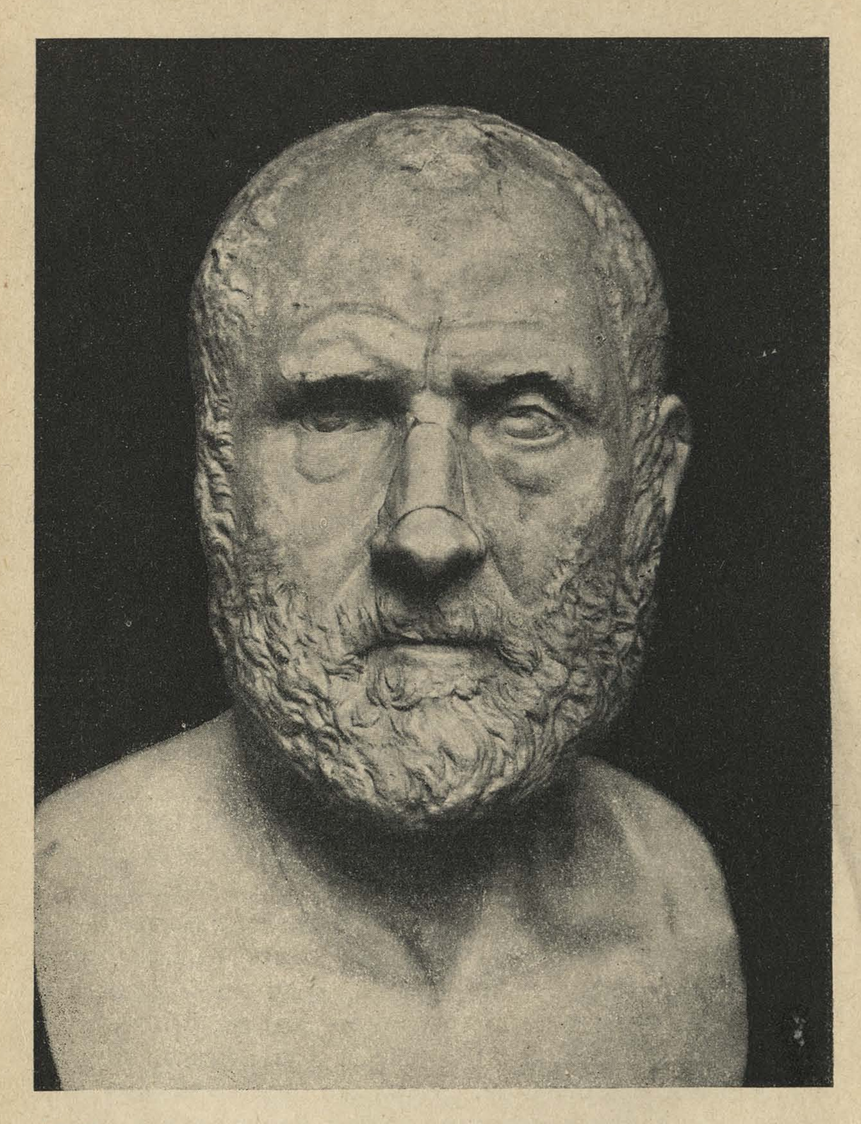
Эти бюсты не имеют монументальности портретов Филиппа и Бальбина; лица обоих испещрены мелкими складками. Зато импрессионизм в трактовке поверхности доведен до высокой степени совершенства. Применение мелких насечек в волосах и в бороде дает поразительно живое, легкое впечатление. Это не „орнаментальный“ стиль Антонинов, на портретах которых эти части представляют самостоятельный интерес, не как волосы или как борода, а как живописные мотивы. Таковое же непосредственно живое впечатление производят и лица; особенно первый из названных двух бюстов. Нет гладких плоскостей или прямых линий; каждая плоскость раздроблена повышениями и понижениями, каждая линия представляет сумму мелких штрихов. Благодаря этому мелкие блики, тени и полутени создают живую игру форм, впечатление поверхности, беспрестанно находящейся в движении. Это—тип импрессионистического портрета в роде „Брандеса“ великого датского мастера Кройера и др. Асимметрия форм, наблюдаемая на портрете Филиппа, здесь также играет крупную роль. Среднюю линию лица образовывает не прямая,



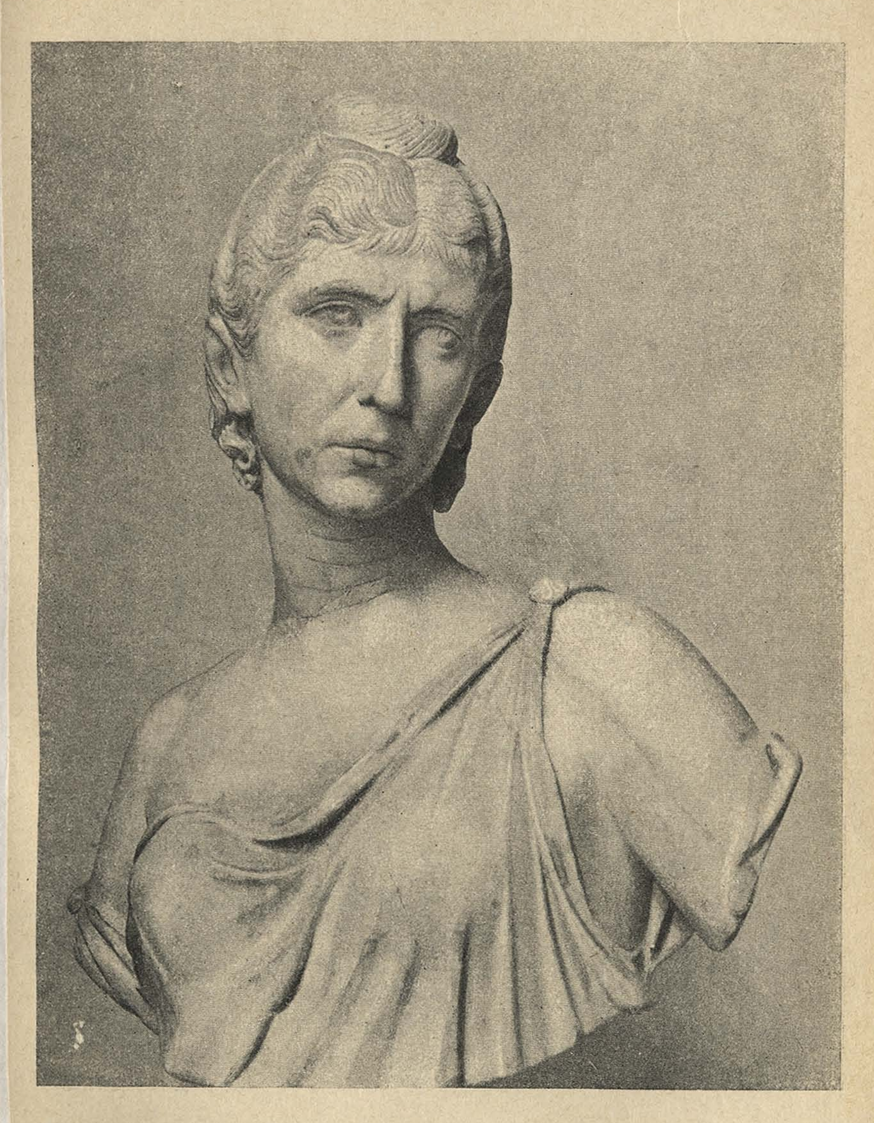
33. Голова римлянина.

а ломаная линия; левая половина лица больше правой и на этой последней сосредоточено бо̀льшее количество линий и бликов, она как будто обнаруживает больше интенсивной жизни, чем другая. Весьма показательно, что борода и волосы не дают симметричной рамки для лица. Все линии проведены в одном направлении слева направо от зрителя.

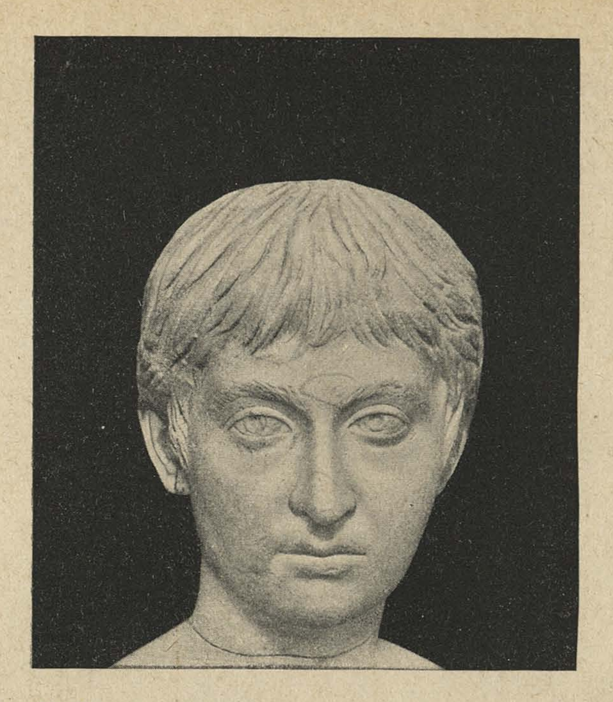
На первом портрете все линии приведены в движение, на втором выражено больше спокойной энергии, хотя стилистические приемы остались теми же. Плоскости трактованы глаже, но тем ярче выступают некоторые характерные линии. Как на Филиппе и на приведенном частном портрете, одна бровь поднята выше другой, а над другой поверхность промоделирована энергичнее. Если же на Филиппе эта черта не является доминирующей благодаря глубине других линий, если на частном портрете она сливается с другими в одно живописное целое, то на



34. Голова римлянина.



35. Бюст Геренnии Этрусциллы (?)



36. Голова юноши.

павловском бюсте она невольно связывается с резкими формами рта, выражающими господство холодного рассудка, расчетливость и даже пренебрежение.

Разнообразие портретов второй четверти III в. доказывает необычайную творческую силу эпохи. Мы воспроизводим для контраста один из женских портретных бюстов (рис. 35), изображающий, может быть, императрицу Гереннию Этрусциллу. По старой традиции формы одежды, тонкого прозрачного хитона, характеризует ее, как „Venus Genetrix". Вообще стиль II в. лучше подходил к женским портретам, чем резкая манера III в. Действительно, приемы характеристики напоминают головы в роде принца из дома Антонинов (рис. 23) или сириянки (рис. 24). Это — та же мягкая

трактовка лица, та же утонченность вкуса. Правда, выражение лишено романтической грусти, в сдвинутых бровях, в крепко сжатых губах лежит выражение властолюбия, доходящего до жестокости.

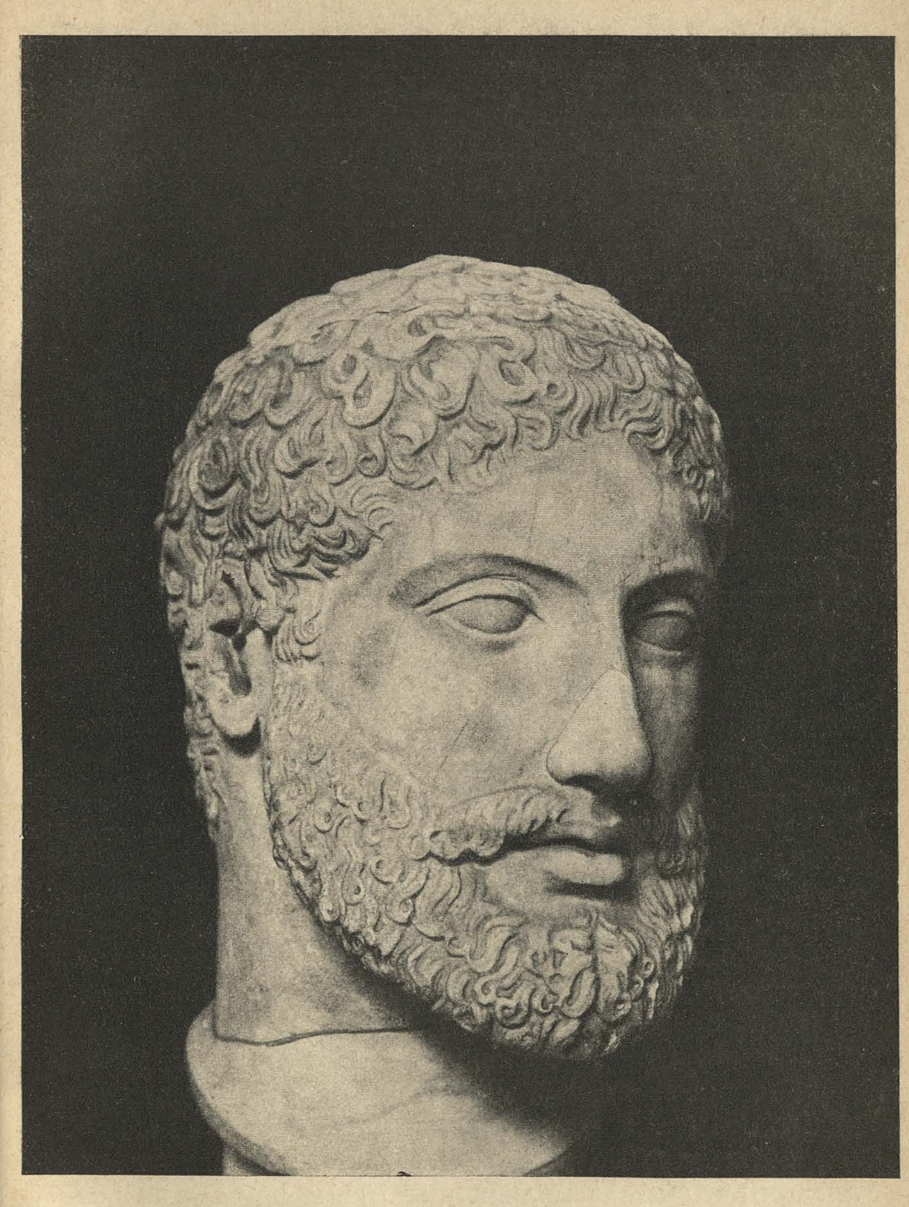
Наконец, портрет юноши (рис. 36). В нем также сильны традиции эпохи Антонинов; трактовка волос напоминает голову, воспроизведенную на рис. 26, грустные глаза — антониновских принцев. Разница в некоторой грубости форм, в резкости отделки глаз и бровей, в отсутствии прочувствованной моделировки щек.

В этих портретах нет схемы; каждый из них значителен по своему, каждый тип вызывал особый художественный подход. Это — признак творческой силы, превышающей самые блестящие периоды римского искусства.

VI.

Заключение.

Для того, чтобы понять особенности того эволюционного процесса, который прошел перед нашими глазами, мы должны помнить, что художники работали, имея перед собою шедевры древне-греческого искусства. С этим классическим прошлым римляне могли не соглашаться, но они не могли его отрицать. Наряду с ними стояли на виду у всех шедевры древневосточного искусства, в особенности произведения египетской портретной скульптуры, и чем больше слабела творческая энергия „римского“ мастера, тем сильнее должны были действовать эти монументальные памятники, обладающие неимоверной, действующей силой именно вследствие их замкнутости. Римские мастера, лучше сказать художники, работавшие в сфере римского владычества, тщательно изучали это прошлое и прислушивались к его голосу. О таком внимательном отношении к классическому миру свидетельствуют не только тысячи копий, сделанных в течение первых трех веков нашей эры с классических статуй. Эти копии в сущности мало характерны для настроения римской художественной среды, потому что они делались по заказам определенных групп коллекционеров, ретроспективно, „исторически“ настроенных. Гораздо более любопытно проследить влияние этих классических памятников на живое, творческое искусство, т. е. прежде

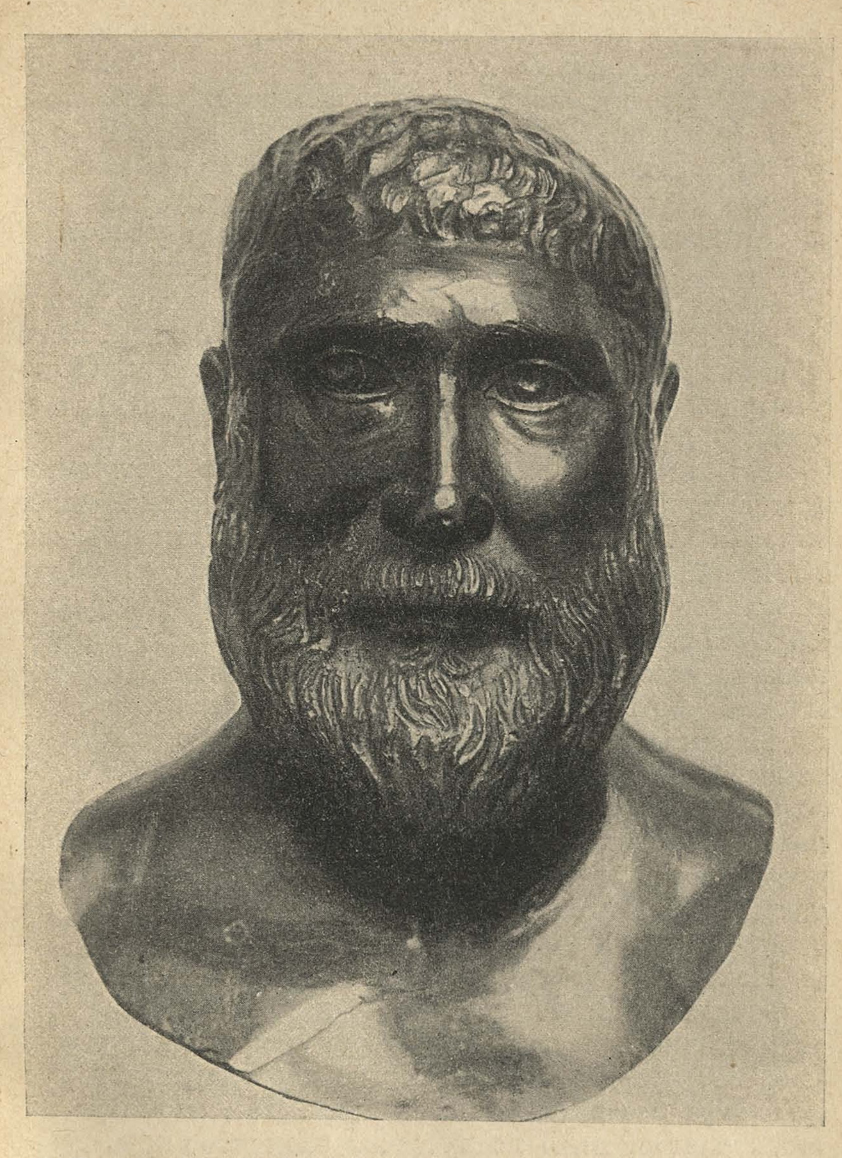


37. Портрет грека (стиль Мирона).

всего на портретную скульптуру и на попытки создать новую идеалистическую скульптуру на основании старых образцов. К сожалению, эти вопросы только теперь ставятся в науке и дать хотя бы до некоторой степени исчерпывающий ответ сейчас невозможно. Но мы не можем резюмировать изложенное выше, не затрагивая также подобных проблем. Нам приходилось попутно намекать на влияния, исходящие от этих классических образцов.

Египетская портретная скульптура выставила два лозунга, на первый взгляд несовместимые; первый, древнейший, требует наибольшего реализма, возможно точной передачи внешности изображаемого лица. Такой реализм был вызван религиозными представлениями: портретная статуя должна была составлять эквивалент мумии. Удивительно непосредственное, живое впечатление дают древнейшие египетские портреты. Второй лозунг вызван также религиозными соображениями: умерший, став божеством, имеет право на изображение себя в торжественном виде божества. Другими словами, обоготворение умершего привело к подчинению портретной фигуры общим строгим принципам египетской скульптуры. Художники Египта нашли первоклассные решения проблемы. Статуи Хефрена, являясь монументальными фигурами в лучшем смысле слова, архитектурными сооружениями в такой же мере, как скульптурными образами, одновременно передают портретный тип с редкой выразительностью.

В эпоху Среднего Царства на основании портрета царя Аменемхета III были созданы монументальные, но вместе с тем реалистичные портреты, из которых портреты царя подвергались более интенсивной стилизации в смысле подчинения индивидуальных черт строгому композиционному принципу, а другие иногда



38. Портрет грека (из бронзы) в собрании О. Э. Браза.

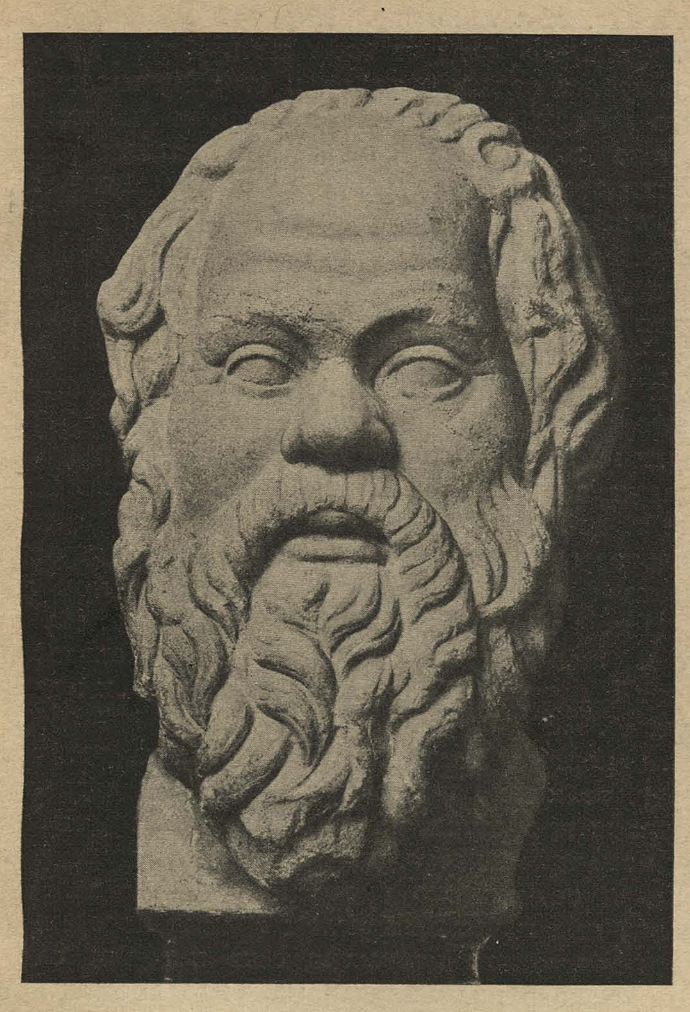
отличаются очень свободным стилем, ограничиваясь передачей типичных для торжественного образа божества форм только по отношению к стилизации тела и его постановке. Реалистичный портрет держался в Египте до поздних времен и не мог не влиять на римскую портретную скульптуру.

Греческая портретная скульптура, как уже отмечено, всегда выставляла один принцип, даже в эпохи реалистических веяний: подчинение индивидуального образа типу. Портрет есть изображение психического образа на основании форм индивидуума; так можно было бы сформулировать главный принцип греческой портретной скульптуры.

Классическая эпоха V в. передавала этот принцип в наиболее чистом виде. Портрет грека стиля Мирона 60-х годов V в. (рис. 37) показывает, как греческий мастер подчинял индивидуальный образ идеальному типу эпохи. Другой портрет, в собрании О. Э. Браза в Петербурге (рис. 38), имеет определенный уклон в сторону большего реализма, но типичные черты на нем все-таки преобладают.

Первые барочные веяния в греческой скульптуре, относящиеся ко второй половине V в., вызвали в лице Димитрия из Алопеки и его круга большее развитие реалистических элементов; но все-таки этот портрет не индивидуалистичен в римском смысле, так как реалистичные черты служат лишь одним из элементов барочного нагромождения форм.

Психологическое углубление, к которому стремилась скульптура IV в., вызвало, конечно, усиление реалистичного элемента, и портрет Сократа, например, (рис. 39) передает традиционные карикатурные черты философа без всякой идеализации. Но, несмотря на это, характеристика психических элементов проведена с такой интенсивностью, что индивидуальный порт-

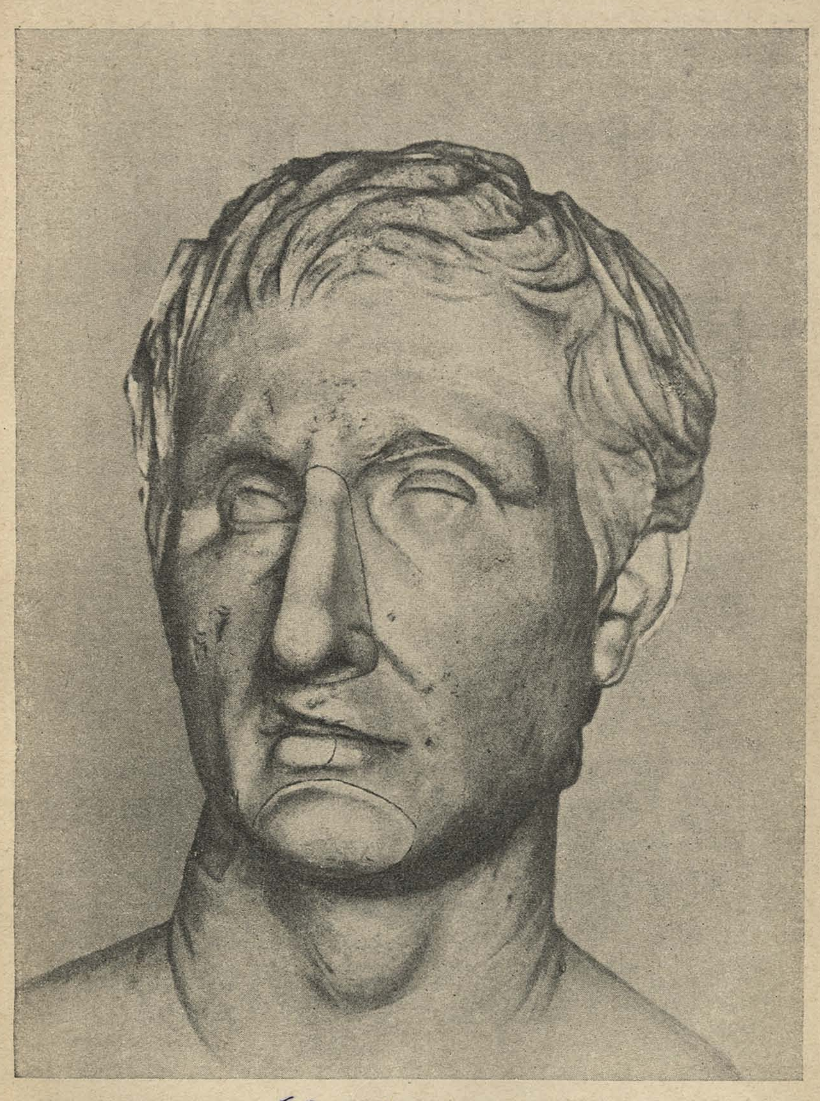


39. Голова Сократа.

рет Сократа отступает на задний план перед образом мыслителя, как такового. Портрет Менандра конца IV в. (рис. 40) следует тому же принципу, но упрощение форм означает уклон в сторону классицизма, одного из самых ярких течений эпохи Александра.

Эпоха эллинизма считается временем расцвета реалистического портрета. В действительности же эта эпоха создала всетаки только типы на основании реальных образов, реалистичные постольку, поскольку индивидуальное лицо давало материал для характеристики типа, идеала. Требовались безусловно этюды с природы, чтобы создать эти типы, точно так же, как образы Христа или Предтечи Донателло немыслимы без этюдов в роде „Zuccone". Но эллинистический портрет настолько же индивидуалистичен, как Мария Магдалина великого итальянского ваятеля. Чем изображение т. н. Гомера, во всяком случае поэта давнего прошлого, отличается в смысле реалистичности от портрета философа Зенона, сделанного при жизни его? В том и другом случае художник создал типы поэта и философа; можно было бы даже сказать, что портрет с натуры обобщен еще больше „идеального портрета".

Рим первый дает чисто индивидуалистический портрет, если не принимать во внимание древнейших египетских портретов, но возможность художественного воплощения его взгляда была дана только благодаря содействию греческого искусства. Таким образом, под известным углом зрения история римского портретного искусства есть история слияния чисто-римского индивидуализма с идеализмом Греции и монументализмом Египта; или, наоборот, на историю портрета в античном мире, находившемся под римским владычеством, можно смотреть как на дальнейшую эволюцию „идеального" греческого портрета под давле-



40. Голова Менандра. IV в до н. э.

нием индивидуалистических требований Рима и более или менее сильного влияния египетских монументальных образов.

Мы видели, как велась борьба этих течений в эпоху республики, когда национально-римский дух обнаруживал наибольшую силу. В эпоху Августа Рим примыкает к античному миру, как таковому, возрождая классицизм конца IV в., но отнюдь не отказываясь от своей национальной ноты. Даже статуя Августа из Кум есть прежде всего изображение Августа, а только в дальнейшем образ обоготворенного императора. С точки зрения национально-римского искусства развитие барочных вкусов при его преемниках до Траяна является временем упадка, несмотря на реалистический облик некоторых его произведений. Статуя Нервы в Ватикане обнаруживает меньше римского духа, чем портрет Августа в Эрмитаже. Весьма любопытно, что параллельно с классицизмом Августа и с развитием эллинистических течений в первом веке нашей эры обнаруживается тенденция к возрождению отвлеченных образов V в. Недавно обнаруженная в Эдинбургском музее голова юноши из Греции носит явные черты архаистического характера, и целый ряд копий с эллинистических портретов дает нам примеры попытки переделок барочных форм в строгие [11]. В то же время, когда художники увлекались возрождением эллинистического стиля, другие создавали колоссальные портретные головы в роде Домиции в Эрмитаже [12] или Тита в Неаполе [13], стремящиеся к крайнему упрощению форм. Заимствованы некоторые особенности строгого искусства V в., но колоссальность размеров и полный отказ от детальной моделировки свидетельствует о внедрении в римское искусство восточных элементов. В этих портретах много общего с торжественными

египетскими изображениями. Портретная скульптура Траяновской эпохи только эпизод и, как уже отмечено, неудачная попытка к возрождению национально-римского стиля. Восток продолжает оказывать свое влияние: с одной стороны, в смысле дальнейшего развития барочных форм, с другой — как носитель идеи монументального портрета, приближающегося к отвлеченным архитектурным формам. Переделка портрета Цицерона в эллинистическом вкусе любопытный и крайне показательный факт. В Греции тем временем усиливается изучение классического портрета. Благодаря счастливой случайности, мы имеем возможность изучения афинской портретной скульптуры II в. по Р. Х. Портретные изображения косметов, т. е. надзирателей при гимнастических упражнениях, доказывают, что афинские мастера пользовались формами V и IV вв. [14]. Некоторые из них так искусно подделаны под стиль классической эпохи, что, в случае отсутствия надписей, многие из них принимались бы за точные копии с оригиналов IV в. Эта находка объясняет также некоторые особенности в римском портрете второго века. Мы отметили на эрмитажном портрете Антонина Пия нервность выражения; такое же настроение наблюдается на некоторых портретах Адриана. Стиль этих голов определенно отражает влияние портретной скульптуры IV в. до Р. Х. Для портретной скульптуры искусство конца I в. по Р. Х. означает, следовательно, апогей эллинистического барокко и, когда после национального эпизода времени Траяна в царствование Адриана опять одержал верх Восток в лице Греции, образцами служили уже не произведения эпохи после Александра, а скульптура IV в. до Р. Х.

Наступает период Антонинов, т. е. средины и второй половины II в. по Р. Х. Всюду наблюдается

влияние портрета IV в., как мы отметили, например, на голове Помпеяна. Но истинно-антониновский стиль с его орнаментальной трактовкой волос и бороды, с его эффектно отполированными лицами, с их грустно-романтическими глазами не находит себе параллелей в древнем искусстве. Конечно, нетрудно установить отдельные заимствования или аналогичные явления в искусстве предыдущих периодов. Контраст между светотенью волос и блестящей поверхностью лица можно было бы сопоставить с расписными мраморами IV в. или эпохи эллинизма; роспись в антониновском искусстве заменена живописной трактовкой самого мрамора. Орнаментальная стилизация волос и бороды — явление, известное нам из месопотамского искусства и зависящих от него более поздних культур, но применение этих „заимствований" совершенно своеобразно. Упрощение форм, как оно проведено на портрете Фаустины Старшей, немыслимо без влияния адриановского классицизма, точно так же как живая, но осторожная и мягкая моделировка поверхности лица может быть объяснена традицией еще августовского периода. Искусство времени Антонинов остается, однако, совершенно оригинальным явлением. Оно заслуживает действительно названия подлинного искусства ввиду того, что оно в сильной мере отражает настроение эпохи: в формальном отношении, — смесь восточных и греческих элементов в наиболее утонченных видах, в смысле содержания — романтическую грусть отмирающей эпохи. Во многом оно напоминает конец архаической эпохи VI в. Культ формы, как таковой, превращение отдельных частей в самодовлеющие орнаментальные мотивы, высшая утонченность в подчас еле заметной моделировке поверхности, требующая внимательного изучения ее, эти явления — впрочем, нам хорошо известные из

нашего же недавнего прошлого — они повторяются с индивидуальными только различиями.

Нас поражает появление своеобразной пластики второй четверти III в. по Р. Х. Победа импрессионизма, но одновременно и победа монументального стиля. Едва ли можно считать случайностью, что в это время увлекались искусством V в.; есть портреты времени Каракаллы, основанные прямо на типах атлетов первой половины V в. до Р. Х. [15]. Но здесь не может быть речи о подражательных тенденциях. Портрет Филиппа Аравитянина представляет собою такое же блестящее сочетание яркого индивидуалистического портрета с мощной монументальной стилизацией этих же индивидуальных черт, как знаменитый портрет диадоха в Национальном музее в Риме [16]. В его монументальности мы можем усматривать влияние Египта; в его барочности — эллинистический элемент; в его реализме — римский, но в своей совокупности это — великое, свежее, самобытное искусство.

Мы заканчиваем свой обзор этими шедеврами „римской“ портретной скульптуры. Дальнейшее развитие основано на этой эпохе, но отдельные ее черты развиваются самостоятельно. Упрощение форм в смысле монументальности приводит уже в начале IV в. к созданию таких образов, как портрет Константина во Дворце Консерваторов в Риме. Другой колосс — бронзовая статуя в Барлетта всецело выдержана в том же духе. Старческое лицо стилизовано в соответствии с монументальным стилем фигуры и получило формы египетского Аменемхета III. Сознательное ли это подражание или совпадение, вследствие одинаковости задач, решить нельзя. Но одно мы можем сказать с определенностью: в монументальном портрете одержал верх Восток: не Греция, а Египет и его принцип превращения индивидуального образа в

отвлеченный тип. Импрессионизм держится в поразительных мозаичных портретах еще в течение столетий. Но наряду с этими главными течениями появляются другие, представляющие еще предмет исследования. Упомянем только о любопытных попытках к превращению портрета в орнаментальное сочетание линий, установленных для IV в. только недавно [17]. Мы ждем материала; многое, нуждающееся в обработке, еще лежит в кладовых наших музеев. Намечены лишь главные линии. Это немногое с достаточной ясностью говорит о том, что мы переживаем такой же кризис, как искусство IV в. по Р. Х. Внимательное изучение настоящего поможет нам ориентироваться в прошлом, а, может быть, и наоборот.

ПРИМЕЧАНИЯ.

Важнейшие библиографические данныя:

Монументальные труды, на которых основывается изучение римской портретной скульптуры:

Griechische und römische Porträts. Nach Auswahl und Anordnung von H. Brunn und Paul Arndt. Herausgegeben von F. Bruckmann München 1891 и слл.

В наших примечаниях сокращено: Arndt-Bruckmann. (В наших руках находятся только выпуски, вышедшие до 1914 г.).

Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, herausgegeben von P. Arndt und W. Amelung. В наших примечаниях сокращено: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen (см. выше).

I. I. Bernoulli Römische Ikonographie Stuttgart 1882—1894.

A. Furtwängler Antike Gemmen Berlin 1900.

A. Strong Roman Sculpture (2 тома. Второе издание первого тома и II том, вышедший во время войны, до нас не дошли).

Wickhoff Wiener Genesis 1895.

Богатый иллюстрированный материал с кратким, но содержательным текстом: A. Hekler Die Bildniskunst der Griechen und Römer (311 Tafeln mit 518 Abbildungen und 19 Textillustrationen) Stuttgart. Verlag von Julius Hoffmann.

Небольшое, но прекрасно составленное руководство: Delbrück Antike Porträts Bonn 1912.

В этих трудах указана дальнейшая литература.

---

1) Hekler Bildniskunst табл. 137, Arndt-Bruckmann 451, см. Amelung Vatikan I. 397. Museo Chiaramonti № 135.

2) Guida Ruesch № 1088. Arndt-Bruckmann 239, 240. Hekler табл. 126.

3) Arndt-Bruckmann 801—806. Hekler 127a.

4) Особенно характерна голова в Копенгагене Ny Carlsberg Glyptotek № 577. Hekler табл. 140. Ср. с ней так называемую „большую зеленую голову" в Берлине Delbrück табл. 11.

5) Amelung Vat. II. 474. Sala dei busti № 273. Arndt-Bruckmann 241, 242. Hekler табл. 163.

6) В портретах Помпея Hekler табл. 155a. Arndt-Bruckmann 523, 524. весьма заметно влияние Апоксиомена Лисиппа.

7) Hekler табл. 230. Arndt-Bruckmann 737 см. Helbig Führer I³ (изд. Amelung) № 310.

8) Hekler табл. 159.

9) Напр., портрет Hekler 283в. Helbig Führer I³ (изд. Амелунга) № 303, Arndt-Bruckmann 755.

10) Вопросу о влиянии типа Фаустины на копии с греческих оригиналов будет посвящена особая статья.

11) Издана в Ikonographische Miscellen Fr. Poulsen'a табл. 8 — 10. (Danske Vidensk. Selskab IV. 1. 1921). Об этой группе голов будет речь в особом исследовании.

12) К. 71 = В. 239.

13) Hekler табл. 220a. Guida Ruesch 1016 Bernoulli II, 2 табл. VIII.

14) См. Arndt к Arndt-Bruckmann 387 и слл.

15) Напр., голова Arndt-Amelung E — A. 1029 см. Вальдгауер Этюды по истории античного портрета I (Ежегодник Росс. Инст. Ист. Иск. I) стр. 8.

16) Helbig Führer II^3 (изд. Амелунга) 1114. Arndt-Bruckmann 358 — 360. Hekler табл. 82 — 84.

17) Rodenwaldt Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike (76-tes Berliner Winckelmanns Programm 1920).

ОБЪЯСНЕНИЯ К РИСУНКАМ.

Обозначения высоты (В) касаются только античных частей. Первый № относится к моему описанию 1912 г. и к готовящемуся 2-му изд. его „Вальдгауер Ант. ск.“ — ссылка на мою статью в „Аполлоне“ 1913 г. К = каталог Г. Е. Кизерицкого 1901 г.

1. Бюст римлянина из эпохи республики, № 481. Неизвестного происхождения. Передан из покоев имп. Александра II в Зимнем Дворце. В. 0,31 м. Крупнозернистый мрамор. Без реставраций; только ножка новая; часть груди отработана; вертикальная трещина на левой половине лица.

2. Женский бюст республиканской эпохи, № 196-А. Неизвестного происхождения. Из покоев Александра II. В. 0,35 м. Ножка новая. Пряди, спадающие на плечи, отломаны. Каррарский мрамор.

3. Бюст римлянина из эпохи республики № 183-А. Происхождение как №№ 1, 2. В. 0,36 м. Новы: верхний край правого уха и ножка. Часть груди внизу отработана.

4. Статуя Августа № 174. К. 193. Из собрания Кампана. Найдена в Кумах. В. 1,85 м. Греческий крупнозернистый мрамор. Новы: обе ноги, вся правая рука (плечо антично), кисть левой руки, сидение, база. Голова была отломана, но принадлежит к фигуре; кончик носа реставрирован; вставка на бровях, левое ухо новы. Gerhard Arch. Anz. 1862, 276. d'Escamps Descr. 59. Bernoulli Röm Ikonogr. II. 44. № 93. Reinach Rép. de la statuaire II. 592, 3.

5. Бюст принца из дома Юлиев № 196. К. 251. В. 0,36 м. Из собрания Лаваль. В. 0,495. пентелийский мрамор. Новы: кончик носа; губы и подбородок повреждены и замазаны гипсом. Köhne Mém. de la Société d'arch. et num. de St. Pétersbourg 1847, табл. IX.

6. Голова Ливии в виде Цереры № 259 К. 224-А. В. 0,37 м. Мелкозернистый каррарский мрамор. Новы: верхняя часть головы с частью венка, волосы на затылке, кончик носа, ножка.

7. Голова Г. Цезаря, сына Агриппы № 257. К. 225. В. 0,182 м. Мелкозернистый каррарский мрамор. Новы: кончик носа, уши, шея, грудь с ножкой. Толкование основано на сходстве с головами, объясненными Студничкой, как изображения Г. Цезаря: с юношеским типом Arch. Anz. 1910, 532 сл. и с фигуркой Амура на статуе Августа из Примапорты Röm. Mitt. 1910, 27 сл. особенно 52 сл. рис. 15, 16. Эрмитажная голова издается мною в „Сборнике Эрмитажа“; Вальдгауер Ант. ск. 20.

8. Бюст римлянина времени первых императоров № 176. К. 232. Из собрания Lyde Browne В. 0,53 м. Крупнозернистый, вероятно, греческий мрамор. Новы: нос, части левого уха, края плеч, ножка. Вероятно, часть статуи, переделанная в бюст реставратором.

9. Бюст римлянина времени первых императоров. № 180. К. 26. В. 0,42 м. Новы: кончик носа, большая часть ушей, большая вставка на лбу, переходящая на переносицу, правую бровь и глаз.

10. Голова римлянина времени первых императоров. № 179. К. 80. В. 0,30. Мелкозернистый, вероятно, каррарский мрамор. Новы: нижняя часть

шеи, край правого уха, нос, почти вся левая половина головы с ухом, виском и частью челюсти. Грудь, вероятно, новая; во всяком случае она не принадлежит к голове.

11. Бюст ликтора № 178 К. 77 („Лукулл“). Из собрания Кампана. В. 0,544. Gerhard Arch. Anz. 1862, 277. E. Schulze Arch. Ztg. 1875, I сл. табл. III, d'Escamps Description des marbres antiques du Musée Campana 56. Bernoulli Röm. Ikonogr. I. 100 сл. с рис. 14. Толкование головы, как изображения ликтора дано Hauser'ом Oesterr. Jahresh. 1907, 153 сл., рис. 44, 45 см. Arndt в предисловии к указателю Griech. и röm. Porträts, стр. V прим. Мелкозернистый, вероятно, каррарский мрамор. Новы: нос, губы, глаза, вся правая бровь с частью лба, подбородок, ножка. Несмотря на форму бюста мне кажется датировка эпохой первых императоров наиболее вероятной. Гаузер относит бюст к эпохе Траяна или Адриана. Но в этой эпохе я не знаю аналогий для стилизации волос и лица. Волосы немного переработаны, но, повидимому, существенно мрамор не пострадал. Вальдгауер Ант. ск. 16.

12. Плита с орнаментом № 355. К. 261. В. 0,872; длина 1,568. Из собрания Lyde Browne. В каталоге этой коллекции (1779, bassirilievi № 7) заметка: parte d'un fregio del tempio di Giove a Nola. Новые мелкие вставки. Altmann Architektur und Ornamentik d. ant. sarkophage 67 рис. 26. Мелкозернистый каррарский мрамор.

13. Кувшин из Керчи. Инв. № 16141. Вальдгауер, Краткое описание собрания ант. ваз 2-ое изд. (1914) рис. 17. Arch. Anz. 1909, 155 рис, 18, 19. Выс. 0,19 м. B. Pharmakowsky).

14. Серебряное блюдо из Кутаисской губ. Инв. 16086. Диам. 0,127 м. Отч. Арх. Ком. 1908, 182 рис. 230-А. Придик Новые Кавказские клады (Мат. по Арх. России 34) 101, табл. I. 4.

15. Бюст Вителлия (?) из Giallo antico № 483. Приобретено в 1919 г. Неизвестного происхождения. В. 0,29 м. Верхняя часть головы по большей части отломана, части вставлены и скважины замазаны гипсом. Поверхность местами повреждена.

16. Голова Цицерона № 188. К. 256. В. 0,46. Из собрания Кампана. Мелкозернистый, каррарский мрамор. Новы: нос, кусок нижней губы, левая половина шеи, правое ухо. Gerhard Arch. Anz. 1862, 277. Bernoulli Röm. Ikonogr. I. 141. Портреты этого стиля обычно датируются республиканским периодом. Предложенная здесь датировка концом 1 в. основана преимущественно на аналогии со стилем головы статуи Нервы в Ватикане. Вальдгауер, Ант. ск. 18.

17. Бюст римлянина траяновского периода № 263. К. 207. В. 0,51. Из собрания Кампана. Крупнозернистый, вероятно, греческий мрамор. Кончик носа реставрирован. Голова была отломана, но принадлежит к груди. Gerhard Arch. Anz. 1862, 277. d'Escamps Description 62 Bernoulli Röm Ikonogr. I. 201 сл. Вальдгауер, Ант. ск. 19.

18. Женский бюст времени Траяна № 484. Из покоев имп. Александра II. В. 0,45. Кончик носа реставрирован, часть груди впереди отработана. Будет издан Т. Н. Ушаковой в особой статье, посвященной портретам эпохи Траяна.

19. Голова Антиноя № 245. К. 66. В. 0,41. Из собрания Lyde Browne, раньше в Риме, в собрании Массими. Найден в 1769 г. художником Гамильтоном в Вилле Адриана около Тиволи. Мелкозернистый, вероятно, каррарский мрамор. Новы: нос, верхняя губа, задняя часть головы, большая часть венка, нижний край груди. Dallaway Anekdotes of the Art in England 369 сл. Dietrichson Antinous 256, 125 рис. 50. Smith Journal of hell. st. 1901 (XXI) 310 прим. 22. Winnefeld Die Villa Hadrians 159.

20. Голова победителя ва играх № 221. К. 39. В. 0,25. Из собрания Кампана. Мелкозернистый, вероятно, каррарский мрамор. Новы: нос, нижняя часть шеи, грудь. Gerhard Arch. Anz. 1862. 277. Poulsen Iconogr. Misc. 49 рис. 12. Вальдгауер Ант. ск. 17.

21. Голова Антонина Пия № 211. К. 72. В. 0.29. Мелкозернистый каррарский мрамор. Новы: нос, части ушей, шея; грудь не принадлежит к голове. Bernoulli Röm. Ikonogr. I. 2. 175, № 74.

22. Бюст Тиберия Клавдия Помпеяна № 224. К. 69. В. 0,66. Мелкозернистый (греческий) мрамор. Новы: вставки на носу и на груди. На плаще отработана реставратором бахрома, сохранившаяся на бюсте в Неаполе Guida Ruesch 1064. Hekler Bildniskunst 278-A. Толкование обосновано Н. Е. Гаршиной в статье в Зап. класс. Отд. Арх. Общ. 1917, табл. III, стр. 244 сл., которая указала на тожество изображенного в нашем бюсте лица с полководцем, встречающимся несколько раз на колонне Марка Аврелия рядом с императором (Petersen, Domaszewski, Calderini Die Marcussäule 40, 41.

23. Бюст принца из дома Антонинов № 213. К. 238. В. 0,57. Нос реставрирован. Мелкозернистый, каррарский мрамор. Вальдгауер, Ант. ск. 21.

24. Голова сириянки № 205. К. 235-а. В. 0,305. Мелкозернистый, вероятно, греческий, мрамор. Передана из помещения старой канцелярии Эрмитажа. Без реставраций (Вальдгауер, Ант. ск. 23).

25. Бюст Люция Вера. № 206-А. Из Павловского дворца. Стефани, Собр. др. в Павловске № 28. В. 0,76. Мелкозернистый каррарский мрамор. Новы нос, вставка на щеке и ножка; сильно чищен. Найден в 1769 г. в вилле Адриана около Тиволи, потом у Jenkins'a. Winnefeld Die Villa Hadrians 160. Journal of hell. st. XXI. 311. Bernoulli Röm. Ikonogr. II. 2. 211. № 60.

26. Голова юноши времени Антонинов № 217. К. 240. Раньше известна под названием Люция Вера. В. 0,32. Каррарский мрамор. Новы: нос, части ушей, вставки на нижней губе, на подбородке, грудь.

27. Бюст Септимия Севера № 231. К. 230. Из собрания Lyde Browne раньше в Pal. Carpegna В. 0,30. Каррарский мрамор. Новы: нос, вставка на голове, большая часть шеи, грудь. Н. Е. Гаршина в Зап. класс. Отд. Арх. Общ. 1917, табл. VI, 12.

28. Бюст Геты № 212-А. В. 0,60. Раньше в Зимнем Дворце. Новы: нос, часть верхней губы, вставки на голове и на плечах, ножка.

29. Голова Каракаллы № 212. К. 227. Из собрания Голицыных. В. 0,19 м. Только лицо и часть волос над лбом античны; нос реставрирован. Толкование дано на основании изображения императора на арке Севера на Forum boarium в Риме (Jacobsen Rev. arch. 1903 I. 121 сл.).

30. Бюст римлянина № 231-А. Из Павловского Дворца. Стефани Собрание Древн. в Павл. № 33. В. 0,60. Новы: кончик носа и ножка. Вероятно из собрания Lyde Browne и из числа находившихся у кардинала Альбани бюстов.

31. Бюст Филиппа Аравитянина № 232. К. 79. Из собрания Lyde Browne (из „Roma Vecchia") В. 0,701. Крупнозернистый, греческий (?) мрамор; поверхность почернела. Нос реставрирован.

32. Голова Бальбина № 235. К. 239. Из собрания Лаваль. В. 0,30. Каррарский мрамор. Новы: кончик носа, края ушей, грудь, вставки на левой щеке, на правой брови и на затылке. Вальдгауер, Ант. ск. 22.

33. Голова римлянина № 235-А. Из Павловского Дворца. Стефани Павл. № 30. В. 0,24. Новы: уши, шея, грудь. Вероятно из собрания Lyde Browne.

34. Голова римлянина № 233. К. 241. Приобретена для Екатерины II. В. 0,26. Каррарский мрамор. Новы: нос, уши, шея, грудь. Cavaceppi Racc. II табл. 9. Bernoulli Röm. Ikonogr. II 3. 142 № 10.

35. Бюст Геренинии Этрусциллы (?) № 204. К. 78. В. 0,58. Из собрания Lyde Browne; раньше в Pal. Buono. Новы: кончик носа, вставка на нижней губе. Голова была отломана, но принадлежит к груди. Вероятно, обломок статуи, превращенный реставратором в бюст. Сходство с изображением императрицы на монетах велико, хотя и не абсолютно доказательно (Bernoulli Röm. Ikonogr. II 3. Münztafel IV. 13. 14).

36. Голова юноши № 218. К. 238. Приобретена для Екатерины II. В. 0,28. Новы: кончик носа, вставки между бровей и в волосах, грудь и часть шеи.

37. Портрет грека стиля Мирона № 143. К. 68. В. 0,35. Новы: кончик носа, верхняя часть головы и нижняя часть шеи. Furtwängler Meisterwerke 353 рис. 46. L. Curtius в тексте к Brunn-Bruckmann 601 — 604. Вальдгауер, Пифагор 119 сл., 126 сл. Этюды по ист. ант. портрета 10 сл. табл. IV, V. Вальдгауер, Ант. ск. 3.

38. Портрет грека из бронзы. В собрании О. Э. Браза в Петербурге. В. 0,395. Новы: части головы и груди. Вальдгауер, Этюды по ист. античн. портрета, табл. I, II, стр. 5 сл.

39. Голова Сократа № 170-А; раньше на статуе К. 197. В. 0,34. Каррарский мрамор. Из собрания Кампана. Найдена в Фраскати. Нос реставрирован. d'Escamps Descr. 48. Bernoulli Griech. Ikonogr. I. 189, 28. Kekulé Bildn. d. Sokrates № 8a.

40. Голова Менандра № 492. Из Гатчинского Дворца. В. 0,30. Каррарский мрамор. Новы: нос, подбородок, вставки на нижней губе и на затылке, грудь со значительной частью левой половины шеи.

СОДЕРЖАНИЕ

